L'AQUARELLE
PRATIQUE.



GASTON-GÉRARD

LIBRAIRIE CH. DELAGRAVE

15, RUE SOUFFLOT — PARIS

G.G.

L'Aquarelle Pratique

L'Aquarelle Pratique

FLEURS — PAYSAGE — FIGURE

PRINCIPES
DE COMPOSITION DÉCORATIVE APPLIQUÉS AUX ARTS INDUSTRIELS

PAR

GASTON-GERARD

ARTISTE PEINTRE, OFFICIER DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE
PROFESSEUR D'AQUARELLE AUX ÉCOLES SUPÉRIEURES PROFESSIONNELLES
BOULLE ET GERMAIN-PILON

PRÉFACE
DE
M. John LABUSQUIÈRE
DIRECTEUR DES ÉCOLES GERMAIN-PILON ET BERNARD-PALISSY

CET OUVRAGE EST ACCOMPAGNÉ DE 12 MODÈLES HORS TEXTE FAC-SIMILÉS D'AQUARELLE
Et de 3 planches en noir.



PARIS
LIBRAIRIE CH. DELAGRAVE
15, RUE SOUFFLOT, 15

AVANT-PROPOS

Nous ne croyons pas utile, dans ce nouvel ouvrage, de faire une description du matériel dont l'aquarelliste doit se munir, sachant que les marchands de couleurs sont à même de donner tous les renseignements désirables. Mais nous insistons sur la partie technique, en visant à faire ressortir les avantages et les inconvénients qui résultent de l'emploi de tel ou tel procédé dans l'exécution d'une aquarelle.

De nos jours l'art tend à se répandre de plus en plus ; aussi est-il bon d'aborder toutes les questions tendant à l'art décoratif, qui est une conséquence des études d'après nature. Cet art s'applique à rendre plus agréable le séjour de nos demeures.

Quelques dissertations sur le mobilier et les tentures qui le font valoir initieront le lecteur aux

lois que doit respecter toute intelligence artistique.

Quelque modeste que soit une œuvre décorative, elle doit être exécutée en prévision d'un emplacement déterminé, c'est-à-dire en tenant compte de son futur entourage, l'harmonie ne devant pas se cantonner dans cette œuvre, mais se relier à tout ce qui l'entoure.

C'est par l'étude des tons composant un ameublement que l'on sera fixé à ce sujet.

En plus de nos instructions personnelles, nous avons mentionné dans cet ouvrage des conseils inspirés par la lecture d'ouvrages d'hommes compétents, et nous nous faisons un devoir de publier leurs noms. Ce sont : MM. Viollet-le-Duc, Havard, Chevreul, Rood, Maxwel, Brucke et Guignet.

A

L'EXCELLENT ARTISTE ET AMI

LE SCULPTEUR-CISELEUR

CLAUDIUS MARIOTON

JE DÉDIE CES NOTES SUR L'AQUARELLE

GASTON-GÉRARD

PRÉFACE

Voici un Traité d'aquarelle pratique *conçu et écrit par un artiste de goût, un « praticien » d'une remarquable virtuosité, un professeur qui, sans pédanterie, sait enseigner, c'est-à-dire intéresser et communiquer les résultats de son expérience.*

On a dit, non sans raison, que l'enseignement du dessin, naguère considéré comme « art d'agrément », constitue un indispensable élément du programme de nos écoles; que son rôle y doit devenir plus important, par son influence éducatrice : éducation de l'œil, de la main, développement du goût et de l'observation; par son caractère d'utilité. Combien, en effet, sont nombreuses les industries dans lesquelles, sous toutes ses formes, il trouve ses applications!

*Mais le dessin proprement dit, en noir et blanc, ne saurait suffire. L'*art, *qu'il soit* pur *— on ne sait trop pourquoi cette distinction — ou* appliqué à l'industrie, *s'inspire de plus en plus de la nature, et la nature n'est pas en noir et blanc; elle est* colorée; *pour la bien reproduire, la bien interpréter, il faut savoir la lire, la comprendre, la traduire* colorée. *Trois procédés principaux le permettent : l'aquarelle, la gouache, la peinture (peinture à l'huile, à la détrempe, à la fresque, etc.). C'est tout naturellement,*

en raison de son caractère propre, de ses commodités, que l'aquarelle constitue, avec le dessin, le premier degré, la première étape de cette branche spéciale de l'enseignement. Le jour où les pouvoirs publics, éclairés par des éducateurs avisés, dégagés de toute routine, auront organisé l'enseignement pour ainsi dire parallèle du dessin, du modelage et de l'aquarelle, ils auront rendu un signalé service au pays, tant au point de vue économique qu'au point de vue intellectuel et moral.

Indiquer aux adolescents et aux jeunes gens des deux sexes les procédés qui leur permettront de lire, de comprendre, de reproduire et d'interpréter, à l'aide de pinceaux et de couleurs délayées dans de l'eau, la nature colorée *(plantes, fleurs, fruits, objets, paysages, animaux, figure humaine, etc.), tel est le but qu'a poursuivi et heureusement atteint, dans ce* Traité, *M. Gaston-Gérard. Ce Traité, il l'a complété par des vues, quoique générales, très précises sur la* stylisation *de la nature, en vue d'applications décoratives, que l'aquarelle ait pour objet une charmante et saine distraction ou l'*utilité pratique.

*Notez que M. Gaston-Gérard procède avec une méthode logique. Il insiste d'abord sur l'importance du dessin, sur la nécessité de bien fixer au crayon, dans son ensemble et ses principaux détails, l'élément à reproduire ou à interpréter, avant de songer à le colorer, c'est-à-dire à l'*aquareller. *En ce qui touche la mise en couleurs, sa méthode n'est pas moins rigoureuse, puisqu'elle débute par le lavis, c'est-à-dire l'étude en blanc et noir, en deux tons, du jeu de la lumière et des ombres : exercices excellents en ce sens qu'ils exigent de l'attention et procurent à la main sûreté et souplesse.*

Puis, c'est la théorie des couleurs, c'est-à-dire des différentes manières de vibrer de la lumière. Avec quelle clarté est exposée la décomposition, à travers le prisme, de la lumière solaire, pour aussitôt ramener toute la chatoyante et variée palette du spectre, de l'arc-en-ciel, aux trois couleurs fondamentales : jaune, bleu, rouge, *qui, à elles seules, peuvent suffire à un artiste habile pour reproduire, interpréter la nature sous tous ses aspects. Puis, c'est le jeu des « complémentaires », la nomenclature des* tons chauds *ou* froids, *des valeurs, des mélanges, depuis celui de deux couleurs jusqu'à celui de plusieurs, qui donne des* gris *si fins, si subtils.*

Des planches d'une sage progression et d'une très suffisante venue illustrent l'ouvrage, en font saisir les démonstrations théoriques et les applications, car la théorie pratique de l'aquarelle a son corollaire en ce qui concerne une série d'utilisations industrielles.

N'allez pas croire que M. Gaston-Gérard entend enfermer ses futurs et nombreux lecteurs dans ses conseils et prescriptions, comme en un lit de Procuste. Loin de là; il veut simplement et sûrement les outiller *de moyens et de procédés, en leur laissant toute indépendance de vision et de tempérament. A ce point de vue, son* Traité *est remarquable; il ne sent pas l'école rigidement doctrinaire ; il est* artistique et pratique, *ce qui paraît aisé à concevoir, mais reste toujours difficile à réaliser.*

JOHN LABUSQUIÈRE,

Directeur des écoles d'art appliqué Germain-Pilon et Bernard-Palissy.

L'AQUARELLE PRATIQUE

MATÉRIEL NÉCESSAIRE A L'AQUARELLISTE

Papier Artistic Lavis, Delagrave éd., six feuilles.
Papier Wattmann, six feuilles.
Un mètre toile à aquarelle (GG).
Une boîte de compas.
Un pinceau-éponge et une éponge fine.
Trois crayons mine de plomb durs et trois demi-durs.
Trois pinceaux de différentes grosseurs (petit-gris).
Un pinceau en poil de martre très fin.
Un pinceau plat.
Une brosse plate en soie de porc.
Un assortiment de couleurs moites en tube dont nous donnons la liste ci-dessous.
Un chevalet.
Une boîte en tôle peinte avec l'emplacement des couleurs.
Un verre à eau et quatre godets.
Un grattoir.
Un bâton d'encre de Chine.
Une règle plate, un T et une équerre à 45°.

Couleurs.

1. Ocre jaune.
2. Ocre de ru.
3. Cadmium.
4. Jaune indien.
5. Chrome clair.
6. Outremer.
7. Cobalt.
8. Bleu minéral ou bleu de Prusse.
9. Vermillon.
10. Carmin.
11. Brun rouge.
12. Terre de Sienne brûlée.
13. Cendre verte.
14. Noir d'ivoire.

DÉFINITION DES DIFFÉRENTES EXPRESSIONS EMPLOYÉES DANS CE TRAITÉ

On entend par *valeur* les dégradations qui s'observent en plus ou moins foncé, mais abstraction faite de la couleur.

Le ton est représenté par la quantité de couleur qui entre dans les gris auxquels nous avons donné le nom de valeur.

Un ton est dit *neutre* quand il n'éveille en nous aucune sensation de couleur.

Le *ton local* est la coloration d'ensemble d'un objet; il est le résultat d'un mélange optique de toutes les nuances qui peuvent figurer sur cet objet.

Un ton est *absorbé* quand la couleur qu'on lui superpose le dénature totalement.

Un ton est dit *heurté* quand il est posé très franchement à plein pinceau sans en fondre les contours.

Un ton est *posé à sec* si la surface du papier destiné à le recevoir n'a pas été humidifiée soit par de l'eau ou une première teinte.

Dans le cas contraire, l'application de la teinte sur papier humide constitue le *travail dans l'eau.*

Un ton devient *lourd* à la suite de superpositions trop nombreusès qui finissent par annuler la transparence.

Un ton est *profond* quand il reste transparent tout en étant vigoureux.

Coucher un ton consiste à effleurer le papier avec une teinte appliquée avec le pinceau tenu couché, et cela dans le but de ne pas délayer la teinte de dessous.

Un ton est *soutenu* quand il est bien en rapport comme valeur avec les colorations environnantes.

Enlever une lumière consiste à faire réapparaître le papier blanc après coup là où on le juge nécessaire.

La *préparation* d'une aquarelle consiste à modeler en gris léger avant d'aborder les teintes colorées.

La *facture* d'une aquarelle représente l'ensemble des procédés de métier que l'aquarelliste a employés pour parfaire son œuvre.

Une *touche* est produite par l'application d'une teinte bien distincte qui vient se poser dans un milieu coloré ou non.

Un *glacis* est une teinte légère appliquée vivement avec soin sur un ensemble que l'on juge à propos de modifier.

Une *pochade* est une impression colorée traduite au premier coup et dont l'effet est complet.

COMMENT ON TEND UNE FEUILLE DE PAPIER

Examiner quel est l'endroit du papier, qui est indiqué par le nom du fabricant figuré dans l'épaisseur de la pâte et que l'on peut lire en transparence.

Poser l'endroit de la feuille sur la planche à dessin et mouiller convenablement l'envers en lui donnant le temps de bien s'humecter après l'avoir mouillé à deux reprises. Étancher l'excédent d'eau avec l'éponge pressurée. La feuille se trouvera convenablement humectée quand elle sera devenue très flasque et très unie. Alors il sera nécessaire, avec un linge buvard, d'essuyer les quatre côtés. Un filet de colle forte d'un centimètre sera appliqué sur ces quatre côtés; la feuille, prise par deux angles en diagonale, sera retournée et posée bien carrément sur la planche. On frottera les bords à l'aide d'un manche de canif ou d'un coupe-papier, en interposant une feuille de papier écolier pour que le frottement ne salisse pas les bords de la feuille. (Laisser bien sécher la feuille à plat avant de commencer l'esquisse.)

CHAPITRE PREMIER

Des différentes sortes de papier. — Le papier Wathmann est le plus facile à employer (on le choisira à grain fin). Après s'être assuré de l'endroit du papier, côté sur lequel on lit le nom du fabricant, on le fixera sur une planchette à l'aide de quatre punaises. On peut encore se servir d'un bloc. Le bristol Wathmann est beaucoup plus fin que le Wathmann ordinaire; il ne sera employé que lorsque l'élève sera déjà d'une certaine force, parce qu'il présente des difficultés dans l'application des teintes. On l'emploiera de préférence dans les travaux fins et délicats.

Le papier *torchon* est un papier à gros grains. Il ne sera utilisé avantageusement que pour le paysage ou pour une figure dont les traits sont nettement caractérisés.

Le papier *Artistic Lavis* (maison Delagrave) est sans contredit le papier le plus agréable, quoique d'un prix peu élevé.

Des différentes espèces de pinceaux. — Le plus communément employé est le pinceau petit-gris.

Pour le choisir on le mouillera d'abord, puis on l'étanchera. S'il est bon, il formera de lui-même une pointe très fine.

Le pinceau de martre est beaucoup plus ferme. On s'en

servira pour l'esquisse au pinceau et pour dessiner les parties qui doivent être accentuées en dernier lieu.

Le pinceau plat servira quand on aura à couvrir de grandes surfaces, telles qu'un fond, ou pour passer un ton local sur une certaine étendue. Il permet d'étaler des glacis sans délayer les dessous, même si les tons sont soutenus.

La brosse plate en soie de porc sert à renforcer un fond ou à masser une chevelure; on ne doit pas l'employer pour les chairs.

Dans le cas où une teinte est trop foncée, la brosse plate permettra de retrouver presque le blanc du papier.

Comment on doit tenir son pinceau. — Pour dessiner on le tiendra vertical et plutôt court dans la main, c'est-à-dire les doigts rapprochés de la pointe.

Quand on voudra représenter des rugosités telles que des surfaces de rochers ou de vieux murs, on couchera le pinceau de manière à ce qu'il n'y ait que sa panse qui effleure les aspérités du papier en laissant blanches les parties creuses. Cette position peut être utilisée pour laver un ciel dont les nuages affectent des formes très déchiquetées, ou encore pour reproduire un gros tissu.

Classification des couleurs en deux tons. — Nous conseillons aux débutants d'employer une boîte d'aquarelle composée de quatorze couleurs moites, en tube de préférence, et disposées dans l'ordre que nous avons donné dans l'énumération. Il faudra avoir soin de remplir entièrement les cases qui doivent contenir ces couleurs, afin qu'il ne s'y loge aucune teinte sale.

Elles sont classées en deux tons : tons chauds et tons froids. Les tons chauds sont les jaunes et les rouges; les tons froids, les bleus et le noir.

Les couleurs d'un ton chaud sont les suivantes :

Ocre jaune.
Ocre de ru.
Cadmium.
Jaune indien.
Chrome clair.
Vermillon.
Carmin.
Brun rouge.
Terre de Sienne brûlée.

Les couleurs d'un ton froid sont :

Outremer.
Cobalt.
Bleu minéral.
Cendre verte.
Noir d'ivoire.

Mélange des couleurs deux à deux. — *Mélange des jaunes et des bleus.* — Ocre jaune et cobalt donne vert d'eau.

Ocre jaune et outremer donne vert d'eau plus intense.

Ocre de ru avec les bleus donne verts chauds.

Cadmium et bleu minéral donne vert brillant.

Jaune indien et bleu minéral donne vert éclatant.

Mélange des jaunes et des rouges. — Ocre jaune et vermillon donne orangé très doux.

Ocre de ru et vermillon donne orangé plus éteint.

Cadmium et carmin donne orangé très vif.

Jaune indien et carmin donne orangé éclatant.

Mélange des bleus et des rouges. — Outremer et sienne brûlée donne sépia.

Cobalt et brun rouge donne gris très fin.

Outremer et brun rouge donne gris plus intense.

Cobalt et sienne brûlée donne gris roux très fin.

Les trois couleurs fondamentales, jaune, bleu et rouge, mélangées dans une certaine proportion, donnent un ton gris. (Il est bien entendu que les tons que nous énumérons s'obtiennent en mélangeant les couleurs dans une proportion déterminée.)

Du dessin à la mine de plomb et au pinceau. — Avant de commencer l'aquarelle il faut toujours s'assurer de l'exactitude du dessin ; celui-ci est, en effet, d'une importance capitale en aquarelle surtout, car les tons transparents ne font qu'exagérer les fautes d'une esquisse défectueuse.

L'esquisse doit être tout d'abord exécutée finement avec un crayon mine de plomb un peu dur (n° 4), puis reprise à la pointe du pinceau ; les parties éclairées seront dessinées légèrement et de préférence avec une nuance claire ; pour les parties dans l'ombre, on prendra le pinceau près de la pointe et on le tiendra vertical en le chargeant d'un ton un peu plus foncé.

Pour donner le maximum d'intensité à un accent, on tiendra le pinceau couché, et par un brusque mouvement de main on retirera l'excédent de la teinte posée.

Le dessin au pinceau sans le secours du crayon est aussi un très bon exercice : on recherchera le mouvement et les proportions du sujet avec de l'eau à peine teintée, puis, lorsqu'on sera certain que cet ensemble est exact, on dessinera au pinceau un peu plus fermement avec le ton plus soutenu.

Pour donner une idée de ce mode d'interprétation, nous conseillons aux aquarellistes de consulter les compositions japonaises, qui dénotent une grande habileté dans le maniement du pinceau.

CHAPITRE II

NOTIONS ÉLÉMENTAIRES DE LAVIS

La théorie du lavis a pour objet de faire comprendre sur la surface des corps les parties qui sont éclairées et celles qui sont dans l'ombre.

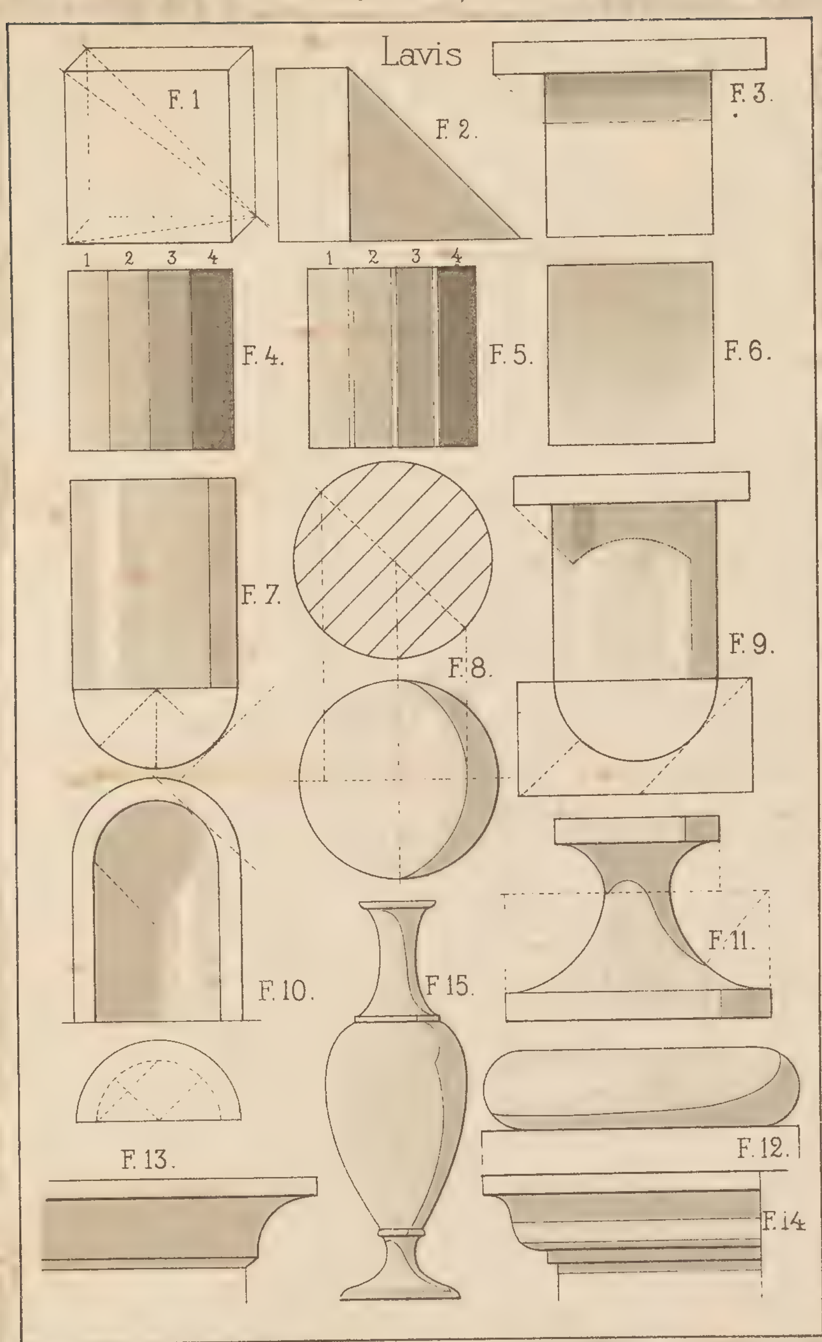
L'encre de Chine, le noir d'ivoire ou la sépia seront utilisés pour obtenir le relief et les dégradations; des réserves de papier laissé plus ou moins blanc figurent les lumières.

Les corps solides à traduire en lavis sont représentés en dessin géométrique. Les rayons lumineux éclairant ces corps sont parallèles et forment un angle de 45° avec la ligne de terre.

Le spectateur placé en face de l'objet est supposé à l'infini, c'est-à-dire que les deux rayons visuels émanant de son œil sont parallèles et perpendiculaires au plan du tableau; tandis que dans un dessin perspectif les deux rayons visuels partent de son œil et forment un faisceau qui est connu sous le nom de *cône optique.*

Nous supposerons, pour rendre l'étude du lavis plus théorique et en même temps plus positive, que les corps observés sont blancs, le ton d'un plâtre neuf ou de la pierre polie.

Planche, 1.



La source de lumière à 45° donne le maximum d'éclat à une surface quand cette surface est *normale* aux rayons lumineux (c'est-à-dire quand le rayon est perpendiculaire au plan qu'il éclaire).

Les rayons lumineux frappant un solide, en l'éclairant sous des angles se rapprochant ou s'éloignant plus ou moins du rayon normal, prennent le nom de *rayons directs*.

Si la source lumineuse était unique, l'ombre serait absolument noire; mais comme la lumière se répand sur les objets environnants, elle est reflétée.

Elle atténue l'ombre des solides dans leurs saillies. Cette lumière indirecte engendre des rayons qui prennent le nom de *rayons de reflets*.

L'ombre d'un corps prend le nom d'*ombre propre*. Quand ce corps projette une ombre sur un solide, elle prend le nom d'*ombre portée*.

Les différentes surfaces éclairées et parallèles au plan du tableau et plus ou moins éloignées de ce plan seront teintées différemment. Le plan le plus rapproché de l'œil sera le plus éclairé ; à mesure que les plans s'éloigneront, ils se teinteront davantage; mais, quel que soit l'éloignement d'une surface éclairée, elle ne peut dépasser, comme intensité, le bleu du ciel, dans lequel elle est censée se perdre.

Quant aux surfaces dans l'ombre se trouvant sur des plans différents, c'est l'ombre appartenant à la partie la plus en relief qui sera la plus noire. A mesure que les plans d'ombre s'éloigneront, ils deviendront plus doux, c'est-à-dire plus pâles, mais ils ne pourront en aucun cas, par l'éloignement, devenir plus clairs que le bleu du ciel; ils pourront l'égaliser.

Comme conséquence des deux derniers paragraphes, nous ferons remarquer que par l'éloignement les parties éclairées et les parties dans l'ombre d'un même objet

arrivent à se confondre et sont enveloppées d'un même gris, qui a pour cause l'épaisseur de la couche d'air interposée entre l'objet et l'œil du spectateur. Une teinte de lavis à l'encre de Chine se comporte comme un verre teinté qui laisse voir au travers le papier blanc réfléchi. Ce phénomène prend le nom de *transparence*.

Cette transparence décroît à mesure que la teinte augmente d'intensité; aussi est-il nécessaire de ne pas employer le maximum, car alors la teinte a perdu sa transparence. Dans ce cas elle est *opaque*.

Détermination de la teinte d'ébauche. — La teinte d'ébauche est la valeur que nous aurons à appliquer tout d'abord dans l'ombre des corps exécutés au lavis.

Chargeons le tire-ligne d'encre de Chine absolument noire et traçons dans la surface d'un rectangle de six centimètres sur dix, par exemple, toute une série de traits parallèles d'un demi-millimètre d'épaisseur et distants d'un demi-millimètre.

En examinant ces hachures à une certaine distance, l'effet obtenu sera celui d'une teinte produite par une succession de lignes noires et de lignes blanches alternées qui, vues dans leur ensemble, produiront une teinte grise dont la valeur sera moitié du noir maximum. Il sera facile de reconstituer cette valeur avec de l'encre de Chine étendue d'eau.

Ainsi se trouve obtenue une fois pour toutes l'ombre que nous nous proposons d'appliquer dans nos exercices et qui prend le nom de teinte d'ébauche. Elle s'applique indistinctement et uniformément sur les ombres propres et les ombres portées.

Tout dessin sur lequel on veut faire figurer quelques teintes doit être passé au tire-ligne rempli d'encre de Chine plutôt pâle. On étendra ensuite une teinte d'eau

pure sur toute la feuille, mais avant de commencer tout travail on aura soin de laisser bien sécher.

Teinte plate. — Pour l'application de la teinte plate bien unie, on procédera de la manière suivante : il faudra préparer d'abord dans un godet une quantité plus que suffisante d'encre de Chine, de sépia, ou de teinte d'une valeur moyenne (teinte d'ébauche). La surface étant un rectangle de 15 centimètres sur 20, le petit côté placé parallèlement au bord inférieur de la planche, qu'on inclinera légèrement; puis, prenant le pinceau gorgé de teinte et étanché sur le rebord du godet, on appliquera une bande horizontale d'un centimètre de hauteur environ en longeant exactement le côté supérieur du rectangle. Une deuxième bande de teinte viendra se raccorder parallèlement à la première, et ainsi de suite. Le mouvement effectué par le pinceau dans cette succession de traînées parallèles est celui exécuté par la main d'un enfant qui trace sur une ardoise plusieurs rangées consécutives de bâtons. Il est nécessaire d'exécuter cette succession de teintes à plein pinceau et de terminer en préservant la base du rectangle par une dernière teinte longeant intérieurement la ligne horizontale, en redressant toutefois le pinceau pour remplir exactement les deux angles. L'excédent de teinte accumulé sur cette base sera aspiré par le pinceau préalablement étanché sur un chiffon ou un papier buvard.

Le relief s'obtient par teintes superposées, juxtaposées et fondues.

1° Le rectangle précédent, couvert de la teinte plate qu'on aura soin de bien laisser sécher, sera divisé verticalement en quatre bandes rectangulaires obtenues par des tracés de crayon à la règle et numérotées 1, 2, 3, 4.

Laissant la première bande de gauche, on appliquera

sur l'ensemble des trois autres la même valeur de teinte que précédemment. Le papier une fois sec, on appliquera encore cette teinte sur deux bandes, puis enfin sur la dernière. On obtiendra ainsi une dégradation de teintes, et par ces superpositions successives on remarquera qu'il y a quatre valeurs différentes et progressives dans les rapports de 1, 2, 3, 4 en partant de la plus claire.

2° Les mêmes dégradations peuvent être obtenues par le second procédé, c'est-à-dire par teintes juxtaposées.

Supposons le même rectangle, divisé de la même façon.

Dans la première bande de gauche on appliquera la même teinte isolément représentée par la valeur 1. On juxtaposera au premier coup la valeur 2 en ajoutant de l'encre de Chine à la valeur précédente, l'intensité obtenue devant égaler celle de la bande 2 obtenue par superposition. On opérera de même pour obtenir du premier coup les valeurs 3 et 4.

Dans ces différentes juxtapositions il est nécessaire que les bords de teintes ne se touchent pas. Il sera ménagé un filet de papier blanc le plus fin possible, et cela dans le but de pouvoir étaler successivement chaque teinte sans être obligé d'attendre que la précédente soit sèche.

3° Enfin, on pourra obtenir le même effet au moyen de teintes fondues.

Nous reprendrons la même surface rectangulaire avec les divisions. Dans la bande supérieure on fera simplement passer de l'eau pure horizontalement; puis, dans la seconde bande on appliquera une teinte très claire qui viendra se relier à l'eau précédemment posée; pour la troisième bande, la teinte sera un peu plus forte, et ainsi de suite pour les autres divisions; la teinte ayant le maximum d'intensité sera appliquée avec beaucoup de précision sur la ligne inférieure du rectangle.

Dans ce cas nous avons procédé en commençant par

la teinte claire. Mais on peut obtenir le même effet en commençant par la teinte foncée.

Pour cela, nous appliquerons bien nettement à la partie supérieure du rectangle la nuance la plus intense, toujours en ayant soin de suivre attentivement la ligne horizontale. Puis, ajoutant quelques gouttes d'eau dans la teinte précédente, préparée dans un godet, nous appliquerons cette nouvelle teinte au-dessous de la précédente en la raccordant pendant qu'elle est liquide; ajoutant de nouveau une même quantité d'eau, nous obtiendrons une troisième teinte qui remplira la troisième bande, et ainsi de suite jusqu'à la dernière; enfin, nous laverons complètement le pinceau, en étendant pour finir une bande d'eau pure.

LAVIS DU CYLINDRE

Supposons un cylindre de 9 centimètres de hauteur sur 4 de largeur. Traçons en dessous son plan géométral et divisons la demi-circonférence qui représente la partie apparente en élévation en 8 parties égales; projetons ces points et traçons des verticales qui donneront des largeurs de surfaces décroissant de largeur à mesure qu'elles se rapprochent des génératrices.

Nous obtiendrons sur le côté droit du cylindre, à partir du point correspondant au rayon tangent à 45° dans le plan géométral, la surface d'ombre, c'est-à-dire la teinte d'ébauche dont nous avons parlé précédemment, au point normal à 45° du côté gauche nous aurons la lumière. Zéro étant la lumière, en se dirigeant du côté de l'ombre nous aurons 0, 1, 2, 3, 4, 5, 6.

6 représentant l'ombre, la teinte 5 s'obtiendra en ajoutant une certaine quantité d'eau; les teintes suivantes seront éclaircies de plus en plus progressivement.

Pour les teintes de couleur, elles s'appliquent sur les numéros 1, 2, 3, 4. La teinte 0 ou lumière sera une teinte locale excessivement légère passée sur l'ensemble et dont la tonalité sera subordonnée à la matière à reproduire.

Les teintes d'ombre portée porteront les numéros 7, 8.

Si l'ombre portée se reproduit sur une surface courbe (cylindres, cônes, sphères), c'est en regard de la plus forte lumière que se trouve l'ombre la plus noire.

Il sera nécessaire de bien se graver dans l'esprit le jeu des ombres des différents corps tels que la sphère, la niche, le tore, le piédouche, et dans les moulures le cavet, la doucine, etc. Pour s'en convaincre, on peut se procurer des cylindres, sphères, tore, etc., en plâtre, les disposer devant une feuille de papier blanc, et le soir, par l'éclairage d'une lampe dont le foyer sera dans la direction de la diagonale du cube qui envelopperait le solide, on verra nettement les lignes d'ombres avec leur mouvement. Il y aura cependant une légère différence avec le tracé théorique. Elle a pour cause le foyer unique de la lampe, qui donne un éclairage conique. Or, nous savons que dans nos exercices de lavis le foyer lumineux est supposé à l'infini, c'est-à-dire que les rayons lumineux sont parallèles. Nous en concluons que plus le foyer artificiel sera éloigné du corps qu'il éclaire, plus on se rapprochera comme vérité de l'ombre théorique. Mais, d'autre part, les ombres deviendront moins nettes. Un foyer de lumière électrique pourrait, tout en étant suffisamment éloigné, laisser toute la netteté à ces ombres. Pour compléter l'effet que nous cherchons à rendre, il sera nécessaire de présenter une deuxième feuille de papier blanc, légèrement tournée vers le foyer, afin de provoquer des reflets qui donneront encore plus d'intérêt à l'effet d'ensemble.

Tous les objets représentés en lavis doivent avoir leurs arêtes vivement éclairées quand elles se présentent du

côté de la lumière; la teinte ne doit donc pas toucher le trait de tire-ligne, il est ménagé un filet de papier blanc.

Cette ligne prend le nom de *ligne brillante.* Si l'arête est dans l'ombre, il y aura encore un intervalle, mais il sera teinté pour ne pas rester blanc : il prend le nom de filet de reflet.

Contrastes. — 1° Deux surfaces placées en juxtaposition, l'une blanche, l'autre noire, s'exaltent réciproquement, c'est-à-dire que la blanche paraîtra plus lumineuse qu'elle n'est en réalité; la noire paraîtra plus intense par le voisinage de la blanche.

2° Une surface grise posée à côté d'une blanche paraît plus foncée que vue isolément. Placée à côté d'une noire, elle paraît plus claire.

3° Un cercle très noir placé au milieu d'une surface blanche paraît entouré d'une auréole brillante. Un cercle blanc au milieu d'une surface noire paraîtra plus grand que le cercle noir de même diamètre.

Donc deux surfaces égales, l'une noire, l'autre blanche, ne paraissent pas égales; la surface blanche paraît plus grande. D'où il résulte que le blanc empiète sur le noir.

Comme conséquence de l'effet de contraste, nous ferons observer que si deux plans se coupent, l'un dans l'ombre, l'autre dans la lumière, la partie lumineuse avoisinant cette même arête aura son maximum de vigueur.

Teintes conventionnelles. — Il n'existe en réalité que trois couleurs qui prennent le nom de couleurs simples. Ce sont le jaune, le rouge et le bleu.

Le jaune est une couleur claire et brillante : jaune indien, c'est-à-dire couleur de premier ou de second plan.

Le rouge est une couleur claire et éclatante : carmin, c'est-à-dire couleur de premier ou de second plan.

Le bleu est une couleur sombre : bleu de Prusse, c'est-à-dire couleur de troisième plan.

Le noir est une neutralisation et s'obtient par le mélange des trois couleurs précédentes, prises dans une certaine proportion.

Si une couleur est prise à son maximum d'intensité, on dit qu'elle est *pure*.

Si à une couleur pure on ajoute une fraction de noir, on obtient un ton *rabattu*.

Si, au contraire, on additionne le ton pur d'une certaine quantité d'eau, on obtient un ton *éclairci*.

Nous adopterons comme teintes conventionnelles, en ce qui concerne les industries du meuble et du bronze, les mélanges suivants :

Bois	Ocre jaune	4 parties.
	Sépia	4 —
	Terre de Sienne.....	10 —
	Carmin	2 —
Bronze	Jaune indien	18 parties.
	Carmin	2 —
Cuivre	Sienne brûlée.......	10 parties.
	Carmin	10 —

Coupes transversales : carmin étendu d'eau.

Coupes longitudinales : sépia étendue d'eau.

Coupes dans le bois debout : hachures au pinceau à 45° (sépia).

Coupes du bois en droit fil : hachures longitudinales (sépia). (Ces hachures doivent rappeler le caractère des veines du bois.)

Planche, 2.



DE LA GRISAILLE OU CAMAÏEU

L'esquisse exécutée conformément aux recommandations énoncées à la leçon intitulée *Du Dessin à la mine de plomb,* sera reprise au pinceau en observant les parties éclairées et les parties dans l'ombre; on devra s'exercer à modeler quelques ornements d'après la bosse, qu'on choisira, au début, de peu de relief.

On appliquera d'abord la teinte d'ombre, en visant à bien en reproduire la valeur; on fondra le bord de cette teinte ainsi qu'on peut l'observer sur le modèle. (Pour fondre une teinte sur ses bords, il faut la longer, pendant qu'elle est fraîche, avec un pinceau humecté d'eau pure.)

Les lumières sont représentées par le blanc du papier; on les réservera donc soigneusement, et pour éviter de les entamer on en limitera la surface très légèrement au crayon. Elles formeront, en opposition avec les ombres déjà indiquées, le maximum de blanc et de noir.

On passera ensuite une teinte générale en couvrant en même temps les surfaces ombrées. Ce travail sec, on superposera les demi-teintes plus accusées qui avoisinent les ombres, et on terminera par les accents et vigueurs destinés à compléter l'effet du modèle.

Le bleu de Prusse mélangé au noir d'ivoire donnera un fond faisant valoir le relief du plâtre, fond égal comme valeur à la demi-teinte moyenne.

Pour donner plus de douceur et plus d'harmonie au relief d'un plâtre, on peut procéder par teintes posées sur le papier humide, ce qui constitue « le travail dans l'eau ».

Dans ce cas, voici comment on doit agir.

L'esquisse indiquée comme nous le recommandons plus haut, on mouille l'envers du papier avec une éponge

imbibée d'eau pure. Retournée, elle adhère à la planche; on passe alors avec un gros pinceau une teinte très abondante d'eau colorée par une pointe d'ocre jaune.

Cette opération s'exécute en tenant la planche inclinée, pour que l'excédent de teinte aille rejoindre le bord inférieur du dessin, ce qui permet de le retirer avec le pinceau étanché au préalable sur un chiffon buvard. Aussitôt cette opération accomplie, il faudra dans cette teinte encore fraîche introduire l'ensemble des demi-teintes les plus claires : pour que cette opération se fasse convenablement, la teinte à appliquer doit être peu abondante dans le pinceau, car il faut tenir compte de l'humidité de la feuille.

En termes de métier, on traduit ce mode de faire par l'expression « localiser l'humidité ». On donne progressivement plus de valeur à la teinte à mesure qu'on se rapproche de l'ombre par laquelle on termine.

Cette exécution *au premier coup* a beaucoup de charme quand on obtient la réussite; mais il ne faut pas se dissimuler qu'elle est assez difficile. Travailler dans la teinte humide correspond à « travailler dans la pâte » en peinture à l'huile.

Nous conseillons comme exercices préliminaires des teintes de lavis très claires dans lesquelles, avec le pinceau chargé d'un ton un peu foncé, mais étanché, on essayera de tracer des lignes et des figures géométriques.

Tout en étant noyées, il faudra viser à obtenir ces lignes bien nettes.

PALETTE DE L'AQUARELLISTE

Propriétés des couleurs. Leur mode d'emploi. — Nous conseillons de placer sur la palette les quatorze

couleurs dans l'ordre où elles ont été énumérées précédemment.

Elles n'ont pas toutes les mêmes propriétés :

1° Le bleu minéral, l'indigo, le noir d'ivoire, le cadmium, quoique desséchés, se délayent facilement, tandis qu'on est obligé d'insister plus longuement pour obtenir une teinte soutenue de cendre verte, d'ocre de ru, de cobalt.

2° Certaines couleurs produisent des teintes pures et unies; ce sont : le bleu minéral, le noir d'ivoire, le jaune indien, la laque carminée, la sienne brûlée; au contraire, le cobalt, l'outremer, le vermillon, la cendre verte, déposent dans les pores du papier.

3° Il en est qui s'imprègnent fortement; dans ce cas, elles se superposent sans difficulté; les autres sont peu adhérentes, et leur superposition en est difficile, c'est-à-dire que la première teinte passée, quoique sèche, s'enlève et se mélange à celle qu'on veut lui superposer; dans ce cas, il faut passer la seconde teinte rapidement et au premier coup.

4° Les couleurs sont plus ou moins transparentes, mais, prises très intenses, si la vigueur n'est pas posée au premier coup, c'est-à-dire s'il y a surcharge, le ton devient lourd et opaque.

Toutes ces remarques se noteront facilement dans l'esprit de l'élève à la suite de quelques exercices de teintes plates superposées appliquées avec les différentes couleurs de la palette.

5° En mélangeant l'ocre jaune, le brun-rouge et l'outremer, on peut obtenir un noir qui prend le nom de noir composé. Dans l'étude des complémentaires on verra que ce noir n'est autre chose que le mélange d'une couleur simple avec sa complémentaire. Nous conseillons ce noir composé pour le modelé d'un plâtre, d'une fleur blanche, d'une étoffe brillante, etc.

Manière de mélanger deux et trois couleurs. — Pour obtenir la combinaison de deux ou plusieurs couleurs entre elles, on doit procéder de la manière suivante :

Après avoir préparé deux verres d'eau, dont l'un sert à laver les pinceaux, puis un linge buvard pour les étancher, on prend son pinceau gorgé d'eau; on délaye la couleur (bleu par exemple) et on l'étend sur le papier-palette; cette couleur étendue, le pinceau est lavé dans le premier verre, on prend de l'eau pure dans l'autre, et, après avoir délayé la seconde couleur (jaune), on la reporte sur le papier-palette *à côté* de celle déjà placée. Le pinceau étant lavé de nouveau, on l'étanche sur le linge buvard, puis on réunit légèrement les deux couleurs en se maintenant le plus possible sur les bords de ces couleurs; de même on procède pour le mélange de trois couleurs, et l'on obtient ainsi des tons qui ne sont ni tourmentés ni salis.

Lorsque cette marche est devenue familière, on arrive à opérer très rapidement, avec la certitude d'avoir de l'éclat et de la fraîcheur dans les mélanges.

DES DIFFÉRENTS PROCÉDÉS D'EXÉCUTION

Il existe évidemment bien des procédés, qui en termes d'atelier prennent le nom de ficelles et qui résolvent en quelque sorte certaines difficultés, en permettant de rendre souvent un effet que l'on désespérait d'obtenir.

Travail dans l'eau. — Il ne suffit pas, dans l'exécution d'une aquarelle, de savoir poser une unité de valeur ; faut-il encore savoir poser dans cette teinte encore fraîche d'autres valeurs ou colorations plus intenses.

Pour arriver à un bon résultat, il est nécessaire de poser tout d'abord à plein pinceau la première teinte, destinée à humecter le papier.

Le pinceau doit être étanché ensuite, et il faut le gorger d'un ton un peu épais et par conséquent soutenu, afin que la couleur qu'il contient ne s'étale pas sur le papier mouillé, c'est-à-dire qu'elle puisse rester là où on la pose. Ce procédé consiste à localiser l'humidité et prend le nom de « travail dans l'eau ».

Si on ne réussit pas au premier coup à obtenir l'effet désiré, il suffit de bien laisser sécher ce premier travail et de le reprendre de la même manière. Il sera toujours précieux d'appliquer ce mode de faire dans l'exécution des draperies à larges plis, dans la lumière ou dans l'ombre d'une grande surface de chair, dans les demi-teintes, que l'on pourra ainsi nuancer plus facilement; il sera appliqué encore dans l'exécution d'un ciel nuageux ou brumeux, dans les eaux dormantes, etc.

Repiqué en vigueur. — Si l'on désire obtenir une touche vigoureuse de peu d'étendue, soit dans une ombre ou dans une partie lumineuse, il faut poser à cette place une goutte d'eau bien pure, affectant la forme que l'on croit devoir donner à cette vigueur; en touchant ensuite cette surface liquide avec le pinceau bien gorgé du ton vigoureux adopté, on verra la couleur se répandre et remplir d'elle-même et très nettement la surface mouillée.

Le grattoir. — Le grattoir ne doit être employé que dans les surfaces où l'on est bien certain de n'avoir pas à revenir avec le pinceau, mais en tout cas il ne doit pas être employé dans la lumière des chairs ou draperies. On l'utilise pour faire briller le point lumineux des yeux, pour rendre l'éclat d'un bijou, le fouillis d'une dentelle, les rugosités d'un vieux mur, les surfaces miroitantes produites sur l'eau par une grande lumière; ajoutons cependant que cette manière de faire trahit toujours une

certaine inexpérience dans l'art de l'aquarelle, et que l'éclat des lumières d'un sujet dépend surtout des vigueurs appliquées avec justesse dans leur voisinage et du soin qu'on a mis à réserver le papier blanc.

Enlevage au linge fin et à la mie de pain. — Il est un autre mode de retrouver le papier blanc qui est bien préférable : avec le pinceau gorgé, on pose une goutte d'eau pure occupant exactement l'emplacement de la note claire que l'on veut retrouver.

Cette eau, en partie imprégnée, est enlevée délicatement avec un linge buvard ; avec ce même linge enroulé autour de l'index, on frotte vivement, sans trop appuyer cependant, la surface qui a été mouillée. Le papier reparaît plus ou moins blanc, suivant qu'il a été plus ou moins humecté.

On peut encore retrouver une lumière en frottant le papier mouillé avec une boulette de mie de pain rassis, en ayant soin tout d'abord de passer le papier buvard sur la partie humectée. Ce mode d'enlevage peut s'appliquer dans les chairs, pour les lumières du front, de l'arête du nez, de la lèvre inférieure, etc.

Emploi de l'éponge. — On ne doit se servir que d'une éponge fine faisant la pointe. Son emploi nécessite une certaine expérience, sous peine d'être nuisible, au lieu de venir en aide.

On doit toujours commencer par imbiber la surface à enlever en la tamponnant légèrement, et cela afin de délayer la teinte.

L'éponge est pressurée ensuite, et elle ne doit frotter le papier que très légèrement, dans un sens rayonnant des contours de la surface à enlever, pour aller en rejoindre le centre.

L'opération terminée, on peut appliquer le papier buvard et revenir sur la partie enlevée en repiquant de nouveaux tons qui, mis de la sorte, ne feront pas tache dans l'ensemble.

Si la surface à enlever est un fond entourant une tête ou une figure, on ne doit jamais frotter dans le sens des contours du sujet, sous peine de voir le sujet se plaquer sur le fond rétabli; les coups doivent toujours être dirigés en partant de la silhouette pour aller rejoindre les bords de la feuille.

Arrondie en forme de pinceau et fixée à l'extrémité d'une hampe, l'éponge devient très commode pour modifier des surfaces restreintes, et elle peut même remplacer avantageusement le pinceau, quand il est nécessaire de masser une chevelure abondante, indiquer les larges plis d'un manteau, ou ébaucher les masses verdoyantes des bois, les replis d'un terrain dans lequel ne figurent pas des vigueurs trop nettement accusées.

Les duretés des contours qui se présentent sur le bord des teintes font bien souvent le désespoir du débutant. Pour les adoucir, il faut, avec de l'eau pure, couvrir, sur un doigt de largeur environ, le contour à modifier, et, à l'aide d'un pinceau poil de martre qui est ferme, frotter en le tenant couché et perpendiculaire au contour, chassant ainsi la teinte délayée dans le corps de la surface modelée.

CHAPITRE III

HARMONIE DES COULEURS

La lumière solaire se compose d'ondes rapides impressionnant le nerf optique. Elle est blanche. A l'aide d'un prisme on peut décomposer un rayon lumineux, et on voit apparaître sur l'écran un ensemble de couleurs qui constitue le spectre solaire. Elles sont observées dans l'ordre suivant :

Rouge, orangé, jaune, vert, bleu, violet et indigo.

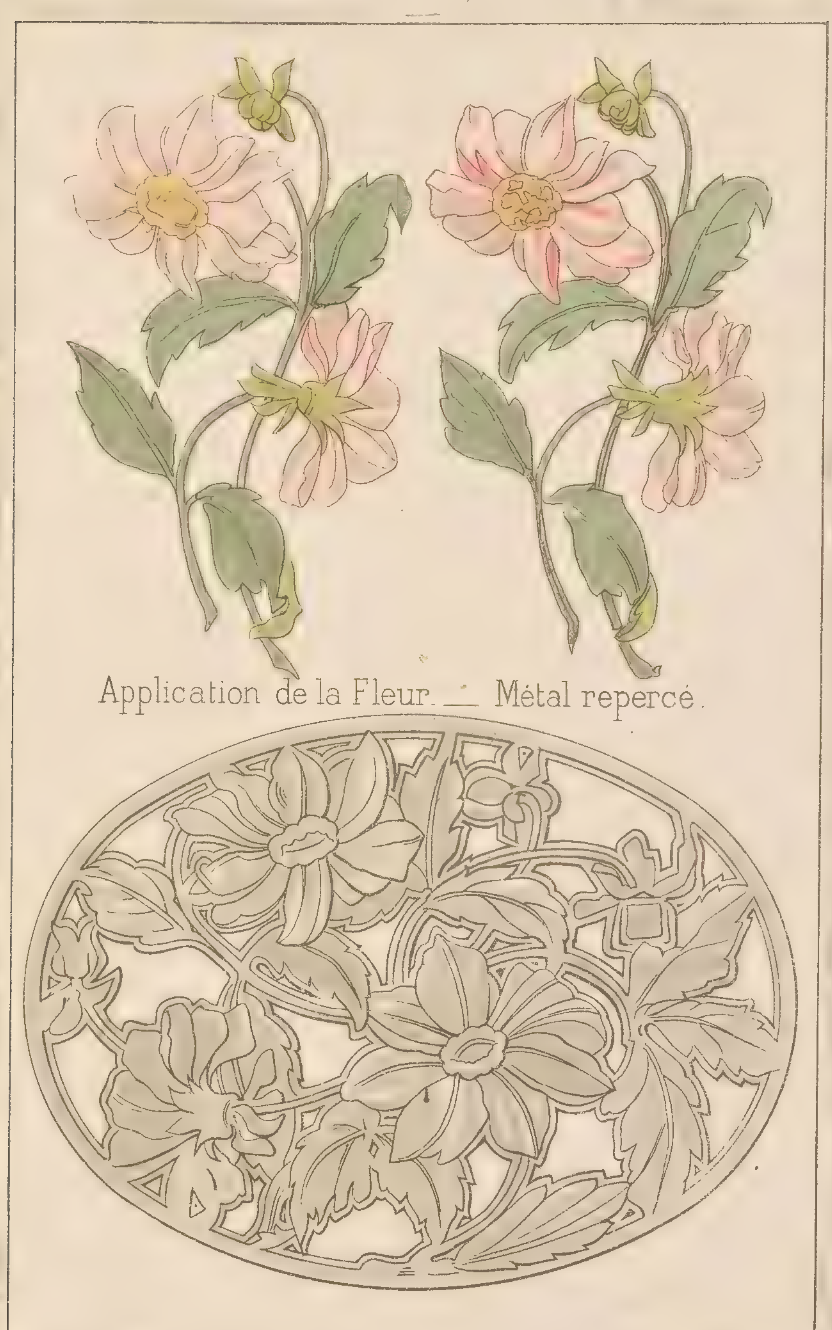
Le degré de luminosité de ces sept couleurs va en décroissant, le rouge étant la couleur la plus vive, jusqu'au violet, qui est la plus douce. (Nous ne mentionnons pas l'indigo dans cette théorie, parce qu'il n'est autre chose qu'une nuance appartenant à la zone du violet.)

Nous pouvons maintenant constituer le tableau suivant :

Rouge :	couleur chaude,	très voyante,	saillante,	de 1er plan.
Orangé :	—	—	—	—
Jaune :	—	voyante,	—	—
Vert :	coul. un peu froide,	moins voyante,		2e plan.
Bleu :	couleur froide,	peu voyante,	rentrante,	3e —
Violet :	couleur très froide,	tr. peu voyante,	—	3e —

(Une couleur est chaude quand elle se rapproche du rouge orangé ; elle est froide quand elle se rapproche du violet.)

Planche. 3.



Application de la Fleur. — Métal repercé.

Dans le tableau ci-dessus on remarquera que les couleurs intermédiaires orangé, vert et violet sont obtenues par le mélange des couleurs prises deux à deux, rouge, jaune et bleu. Il n'existe donc en somme que ces trois dernières couleurs. C'est pour cette raison qu'on les désigne sous le nom de *couleurs primaires*.

Des complémentaires. — L'œil, en percevant une couleur, éprouve une sensation engendrée par les ondes vibratoires. S'il voit du rouge, par exemple, c'est que l'objet observé absorbe toutes les couleurs du prisme, sauf le rouge, qu'il reflète. Il en est de même pour toutes les autres couleurs. Le blanc paraît blanc parce qu'il réfléchit toutes les couleurs, et le noir est noir parce qu'il les absorbe toutes.

En mélangeant les trois couleurs primaires dans une certaine proportion, on devrait pouvoir reconstituer la lumière blanche, mais les couleurs fournies par l'industrie sont toujours ternes comparées aux couleurs du spectre. C'est ce qui explique le résultat obtenu, qui est un gris neutre.

Si ces mêmes couleurs prises dans la proportion tendant au gris neutre sont employées à leur maximum d'intensité, on obtient un beau noir qui prend le nom de *noir composé*. En faisant intervenir les couleurs mélangées deux à deux, on trouve :

Rouge et vert,	gris neutre.
Bleu et orangé,	—
Jaune et violet,	—

Il faut donc comme complément, pour reconstituer la lumière blanche en physique et la neutralisation en peinture, adjoindre : au rouge, le vert; au bleu, l'orangé; au jaune, le violet.

C'est pour cette raison que le vert, l'orangé et le violet sont dits complémentaires du rouge, du bleu et du jaune

Inversement, les couleurs *primaires* sont complémentaires des couleurs *binaires*.

Nous en concluons que si un ton en aquarelle est trop vif, il suffit pour l'éteindre de le glacer avec sa complémentaire. Dans ce cas le ton est dit *rabattu*.

Il y a toujours harmonie quand on met en contact une couleur et sa complémentaire. L'effet obtenu prend le nom d'effet *de contraste*, pour ce motif que c'est toujours un ton chaud qui s'oppose à un ton froid.

EXPÉRIENCES CONCERNANT LA LOI DES COMPLÉMENTAIRES

1° Après avoir fixé un instant le soleil, si on ferme les yeux en les comprimant légèrement avec les doigts, on voit se succéder une série de nuances qui sont les couleurs du spectre, rangées dans le même ordre.

2° Si l'on pose un petit disque rouge vif sur une feuille de papier blanc exposée au soleil, on voit se produire sur son pourtour une auréole verte; autour d'un disque bleu se produit une auréole orangée, et autour d'un disque jaune une auréole violette.

3° Si, après avoir fixé ces différents disques, on reporte ses regards sur une surface blanche très éclairée, on voit une série de disques dans le ton des complémentaires de ces couleurs. Ces images subsistent pendant quelques secondes.

Ce phénomène prend le nom de *contraste successif*. Nous ferons observer que si, à la suite de cette sensation, on reporte ses regards sur une couleur quelconque, au lieu de les reporter sur du blanc, cette couleur va se trouver de ce fait modifiée. Un dessin d'un gris neutre appli-

qué dans un milieu coloré se modifie comme ton dans le sens de la complémentaire de ce milieu. Ex. : le gris tracé sur le rouge devient verdâtre ; le même gris appliqué sur le jaune devient violâtre ; et, appliqué sur le bleu, il devient rouge jaunâtre. (Voir p. 4.)

Dans l'effet d'une décoration on n'a pas toujours recours à des *effets de contrastes ;* on peut encore prendre comme point de départ un *effet analogue.* Cet effet consiste à faire jouer dans la composition toute une série de nuances dérivant de la même couleur. Ex. : le portrait de Mme D., de Henri Regnault : personnage en robe velours-cerise, détachant sur une draperie soie rose, tapis grenat, fauteuil rouge-brique.

CONTRASTES SUCCESSIFS ET SIMULTANÉS

Les couleurs ont été considérées jusqu'alors comme produisant une impression isolée. Nous allons rechercher maintenant l'effet qui résulte du contact de deux couleurs.

Si l'on raye la surface d'un cercle avec des hachures au tire-ligne bien également distancées, à une certaine distance l'œil percevra l'effet d'une teinte de lavis. Si les hachures sont tracées avec une couleur, l'ensemble donnera l'impression de la teinte appliquée au pinceau avec une quantité d'eau équivalente à la valeur des blancs ménagés par les hachures.

Si, au lieu de tracer des hachures d'une seule couleur, nous alternons un trait rouge et un trait bleu, par exemple, l'ensemble nous donnera une teinte violette. Le jaune et le rouge alternés produiront l'orangé, etc.

Conclusion : une teinte d'une certaine couleur peut être modifiée dans son ensemble sans être obligé de la couvrir totalement par une autre : il suffit de l'*historier* par

des ornementations, laissant dans leurs intervalles apparaître la première teinte.

Pour raviver une couleur (rouge par exemple), il faut l'ornementer avec cette même couleur plus intense. Si l'intensité obtenue n'est pas suffisante, on fera figurer dans le voisinage, le plus près possible, un ton vert vif qui, par effet de contraste, exaltera ce rouge.

En somme, les couleurs sont intimement liées les unes aux autres et changent d'aspect, de coloration et d'intensité suivant la nature de celles qui les entourent; elles jouent le rôle des chiffres, qui, dans un nombre, ont plus ou moins de valeur suivant le rang qu'ils occupent.

Cercle chromatique. — Le cercle chromatique a pour but de vulgariser la science de l'harmonie des couleurs; il permet à l'artiste de vérifier la gamme des colorations qui composent son œuvre. Le point de départ de nos expériences chromatiques est la décomposition en physique d'un rayon lumineux par le prisme. Les couleurs obtenues figurent sur le disque de Newton, qui a pour but de recomposer le blanc par la rotation rapide du plateau sur lequel elles figurent.

C'est en nous appuyant sur ce résultat que nous avons déduit l'harmonie des couleurs deux à deux, et à l'aide des cercles colorés que nous avons créés nous pouvons découvrir quinze cents tons différents.

Les études auxquelles nous nous sommes livrés reposent sur les travaux de Chevreul, Rood, Guimet, Brucke, Maxwell. Mais avant de les mentionner, il est nécessaire de faire une description sommaire du disque chromatique. Un plateau circulaire en tôle de 15 centimètres de diamètre est monté sur un axe auquel est adapté un mouvement d'horlogerie qui permet d'imprimer à ce plateau une vitesse suffisamment rapide pour que les couleurs qui s'y

trouvent fixées se mélangent optiquement. Ce mouvement s'obtient en remontant le ressort à l'aide d'une clef; mais le plateau ne tourne qu'en tirant sur un anneau qui provoque un déclanchement; quand on veut faire cesser la rotation, il suffit de quitter l'anneau, et l'arrêt est instantané. On arrive facilement à faire cinq ou six expériences consécutives sans être obligé de remonter l'appareil.

Les disques colorés sont par couples, s'harmonisant deux à deux. A et A′ sont complémentaires, B et B′ de même, etc. Enfin, un disque noir et un disque blanc de même diamètre que les cercles colorés interviennent dans la recherche des nuances rompues.

Tous ces disques sont percés au centre pour pouvoir s'engager sur l'axe du moteur; de plus, ils sont échancrés suivant leur rayon, ce qui permet, par leur enchevêtrement, de découvrir dans la proportion désirable des surfaces de secteurs diversement colorés.

Un cercle gradué de diamètre moitié plus petit est posé à son tour; viennent ensuite deux cercles encore un peu plus petits, l'un noir et l'autre blanc, échancrés comme les cercles colorés. L'ensemble de tous ces cartons est retenu sur le plateau par un écrou.

1re expérience. — Nous désirons connaître les deux couleurs qui entrent dans un mélange, vert bleuâtre par exemple, et leur surface proportionnelle. Ce vert bleuâtre sera certainement un mélange de bleu et de jaune; s'il est éteint, il peut contenir un peu de noir; s'il est clair, un peu de blanc, comme il peut contenir l'ensemble du noir et du blanc; c'est par tâtonnements que nous devrons procéder.

Desserrons l'écrou qui maintient les disques, que nous ferons glisser les uns sous les autres de façon à ne laisser apparaître que du jaune et du bleu, et cela dans la mesure que l'on croit convenable. Après avoir resserré l'écrou,

nous tirerons sur l'anneau, et l'appareil se mettra immédiatement en mouvement. On observera alors le bleu verdâtre échantillon et on le comparera au mélange optique obtenu. L'écart qui peut exister dans le sens d'une des deux couleurs sera modifié après avoir desserré l'écrou. L'appareil sera remis en mouvement. On répétera cette opération jusqu'à complète analogie.

On sera peut-être tenu de changer de disques pour modifier la qualité du bleu et du jaune, comme il peut se faire que l'on soit obligé de faire entrer le noir et le blanc pour trouver la nuance exacte.

Une fois qu'elle sera obtenue, on observera par rotation la valeur que donne le mélange des deux petits disques noir et blanc, et il faudra établir des surfaces telles que par le mélange optique on atteigne une valeur semblable.

Supposons d'une part que nous trouvons sur le cercle gradué vingt parties de jaune pour quatre-vingts de bleu, nous dirons qu'il entre dans le mélange qu'on nous demande vingt centièmes de jaune et quatre-vingts centièmes de bleu.

D'autre part, nous voyons que le gris central se compose de 25 degrés de noir et 75 de blanc; par exemple 100 représentant la lumière blanche absolue, nous dirons que l'étoffe dont il s'agit a comme luminosité les 75 centièmes du blanc pur.

Nous avons dit précédemment au sujet de la loi sur les complémentaires qu'il n'existait que trois couleurs et qu'elles prennent le nom de *couleurs primaires;* à l'aide de trois cercles : rouge, jaune, bleu, nous pourrons reproduire successivement les trois couleurs provenant de leur mélange deux à deux. Elles prennent le nom de couleurs *binaires*. De plus, en faisant figurer sur le plateau les trois couleurs primaires dans une certaine proportion, nous devons obtenir par la rotation le *gris neutre*. Le rouge, le

jaune et le bleu doivent être des *couleurs spectrales*, les nuances qui rapprochent le plus de celles données par le prisme sont obtenues :

Pour le rouge spectral : un mélange de carmin et de vermillon.

Pour le jaune spectral : un mélange de jaune indien et de gomme-gutte.

Pour le bleu spectral : un mélange de bleu de Prusse et outremer.

Pour obtenir la neutralisation par ces trois couleurs, faisons apparaître sur le disque tournant une certaine surface de chacune d'elles, en faisant observer que c'est la couleur la plus voyante qui occupe le moins de surface. Faisons figurer, par exemple, un quart de rouge, un quart de jaune et un demi de bleu. Par la rotation et après quelques tâtonnements dans la recherche de l'importance relative à donner aux trois surfaces partielles, nous finirons par obtenir le gris cherché, qui devra, pour être réelle ment neutre, être identique au gris central, résultat de la rotation du noir et du blanc réglé comme valeur de la même manière que le gris des trois couleurs.

Le nombre de degrés occupés par chaque couleur sera noté, pour reconstituer à l'occasion promptement la neutralisation. Dans l'état où se trouve le disque et après avoir transcrit le nombre de degrés occupés par le jaune et le bleu, on fera disparaître la surface rouge, qui sera remplacée par des parties de jaune et de bleu proportionnelles au nombre de degrés occupés précédemment par chacune d'elles. Par la rotation on aura ensuite le vert complémentaire du rouge supprimé. Il sera reproduit en teinte d'aquarelle pendant la rotation. On agira de même pour obtenir les deux autres complémentaires.

Application. — Un décorateur se propose de recouvrir de tentures un salon dont les sièges sont recouverts de soie cerise. Quel est le ton appartenant à ces tentures qui

s'harmonisera avec les sièges? L'échantillon de soie cerise sera reproduit exactement sur toute la surface d'un disque de bristol blanc échancré ; il sera enchevêtré avec le jaune et le bleu, et on recherchera par tâtonnement les degrés de surface des trois couleurs qui dans leur ensemble, par le mélange optique, donnent le gris neutre : celui-ci obtenu, le secteur rouge sera remplacé par quantités proportionnelles de bleu et de jaune. Pendant la rotation on reproduira la teinte fidèlement à l'aquarelle; elle sera la complémentaire exacte du ton rouge et sera strictement harmonieuse.

Énonciation des cercles colorés employés dans le disque chromatique.

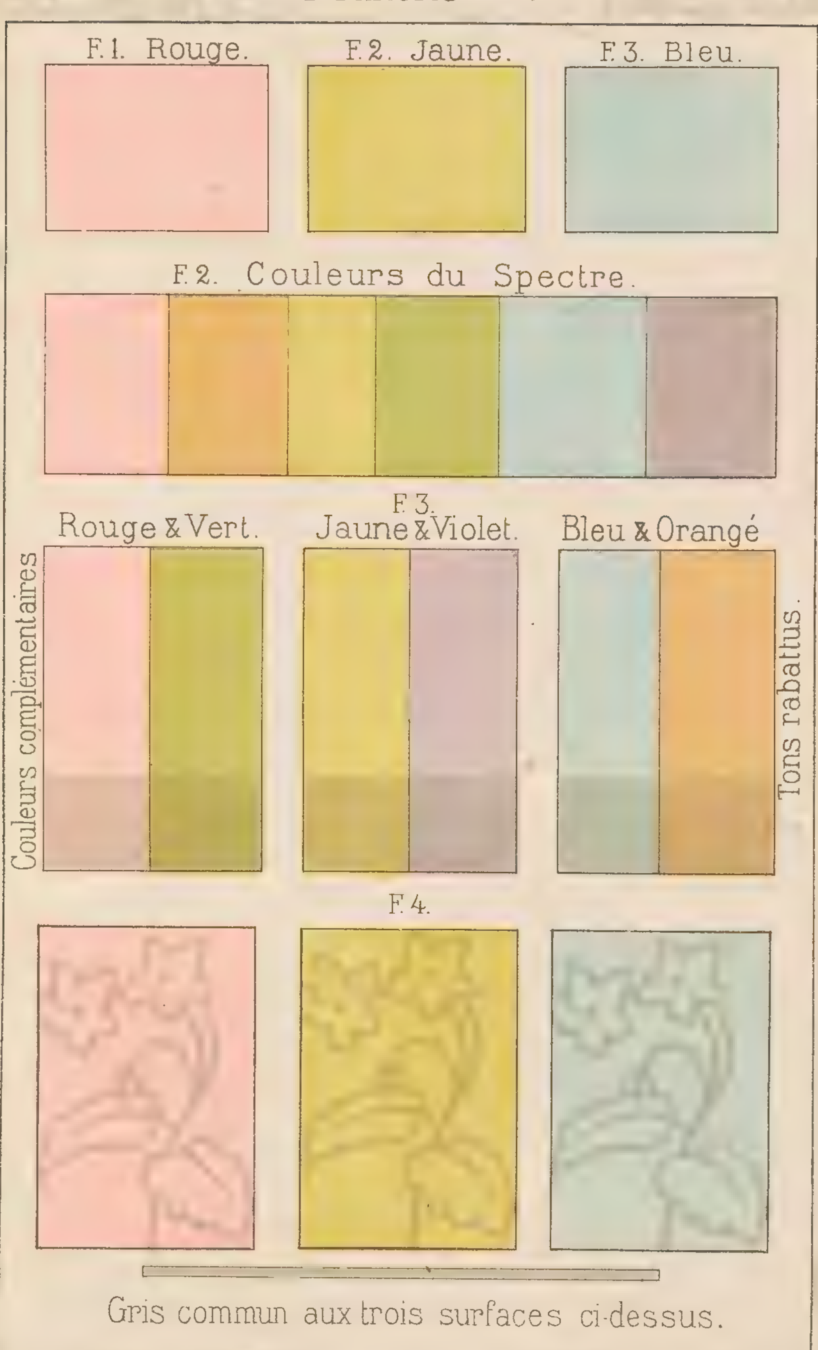
A. Carmin.	Complémentaire :	A′. Vert bleu.
B. Vermillon.	—	B′. Bleu vert.
C. Orangé.	—	C′. Bleu verdâtre.
D. Jaune.	—	D′. Bleu de Prusse.
E. Jaune verdâtre.	—	E′. Bleu outremer.
F. Vert jaunâtre.	—	F′. Violet.
G. Vert.	—	G′. Pourpre.

En adjoignant à ces cercles un cercle blanc et un cercle noir, on peut obtenir une infinité de nuances qui peuvent être traduites à l'aquarelle pendant la rotation et constituer de la sorte un tableau de nuances mises toujours en regard de leurs complémentaires.

Couleurs ayant un élément commun. — Deux couleurs mises en contact et appartenant à la même catégorie, c'est-à-dire ayant un élément commun, se dénaturent réciproquement : rouge et orangé, le rouge paraît plus pourpre, et l'orangé plus jaune.

Orangé et vert, l'orangé paraît plus rouge, et le vert plus bleu, etc.

Planche 4.


F. 1. Rouge.
F. 2. Jaune.
F. 3. Bleu.
F. 2. Couleurs du Spectre.
F. 3.
Rouge & Vert.
Jaune & Violet.
Bleu & Orangé
Couleurs complémentaires
Tons rabattus.
F. 4.
Gris commun aux trois surfaces ci-dessus.

Jaune et vert, le jaune sera rouge, parce que la complémentaire du vert, qui est le rouge, se reporte optiquement sur le jaune (contraste successif). Le vert sera bleui dans le sens du violet, parce que la complémentaire du jaune est le violet.

Assortiment de deux et trois couleurs. Bonnes et mauvaises combinaisons. — Nous reproduisons un disque contenant les couleurs du spectre. Il a été établi par Rood et il est composé de telle sorte que chaque couleur occupe une surface angulaire en rapport avec celle occupée dans le spectre. Il est donné à ce disque le nom de *diagramme des contrastes*.

Combinaisons binaires.

Rouge spectral (carmin et vermillon) avec bleu de Prusse	Assez bonne.
Rouge et vert	Bonne, mais dure.
Rouge et jaune	Médiocre.
Rouge et violet	Mauvaise.
Vermillon et bleu de Prusse	Très bonne.
Vermillon et vert	Médiocre.
Vermillon et jaune	Médiocre.
Vermillon et violet	Mauvaise.
Orangé et bleu de Prusse	Très bonne.
Orangé et outremer	Très bonne.
Orangé et vert	Assez bonne.
Orangé et violet bleu	Assez bonne.
Orangé et pourpre	Bonne.
Orangé et rouge	Médiocre.
Jaune et violet	Très bonne.
Jaune et pourpre	Bonne.
Jaune et rouge	Médiocre.
Jaune et bleu	Assez bonne.
Jaune et vert	Mauvaise.

Combinaisons binaires.

Vert et violet	Bonne.
Vert et pourpre	Bonne.
Vert et rose	Médiocre.
Vert et bleu	Mauvaise.
Vert émeraude et violet	Médiocre.
Bleu de Prusse et jaune de chrome	Médiocre.
Bleu de Prusse et jaune de Naples	Bonne.
Bleu de Prusse et carmin	Médiocre.
Bleu de Prusse et violet	Mauvaise.
Bleu de Prusse et outremer	Bonne.
Outremer et carmin	Mauvaise.
Outremer et pourpre	Médiocre.
Outremer et violet	Mauvaise.

Combinaisons ternaires.

Rouge spectral, jaune verdâtre, bleu spectral.
Orange, vert, bleu outremer.
Jaune orangé, violet, bleu verdâtre.
Jaune spectral, pourpre, bleu de Prusse.
Bleu de Prusse très verdâtre, bleu outremer violet, orangé jaune.
Bleu spectral, rouge spectral, jaune spectral.

Les combinaisons binaires qui sont bonnes se trouvent, dans le diagramme des contrastes, diamétralement opposées, et les combinaisons ternaires se trouvent aux trois sommets d'un triangle équilatéral. Dans les deux combinaisons elles sont complémentaires. — Plus deux couleurs sont prises dans le diagramme proches l'une de l'autre, plus elles sont difficiles à associer. Voici les combinaisons ternaires les plus employées en décoration :

Rouge, jaune et *bleu*. Ces trois couleurs étant fondamentales, il y aura harmonie en proportionnant leur étendue à leur degré de luminosité; cependant ce sera toujours une association peu distinguée.

Rouge-pourpre, jaune indien, bleu de Prusse. Bonne combinaison.

Orangé, vert émeraude et *violet.* Très bonne combinaison.

Carmin, jaune indien et *vert* (employés au moyen âge). Combinaison dure.

Vert vermillon, bleu et *violet.* Bonne combinaison, à condition d'intercaler toujours le vermillon entre le bleu et le violet.

Dans l'établissement du diagramme des contrastes, on devra indiquer exactement les ouvertures d'angles ou surfaces de secteurs occupés par chaque couleur.

Ci-dessous leur nombre de divisions pour 1,000 :

Rouge	49	Jaune-vert et vert jaunâtre	104
Rouge orangé	45	Vert et vert-bleu	103
Orangé	16	Bleu cyané	48
Jaune orangé	20	Bleu et violet-bleu	311
Jaune	10	Violet	194

(Le rouge commence à 0, et le violet finit à 1,000.)

Les couleurs deviennent progressivement de moins en moins vibrantes à mesure qu'elles deviennent de moins en moins voyantes et de moins en moins chaudes; cette progression suit exactement l'ordre des couleurs du spectre, débutant par le rouge, qui est la couleur la plus vibrante, pour terminer par le violet, qui est celle qui l'est le moins.

Disons pour terminer que le décorateur devra avoir recours au disque chromatique chaque fois qu'il doutera d'un ton, car il lui sera facile de le contrôler et de le modifier. Il sera frappé dans ce cas de la vérité harmonique que ce contrôle peut présenter à ses yeux.

CHAPITRE IV

LA PLANTE ET LA FLEUR D'APRÈS NATURE

Les exercices de lavis de grisaille et l'étude de l'harmonie des couleurs permettront à l'étudiant aquarelliste les premiers exercices de l'aquarelle. C'est par la fleur que nous lui conseillons de commencer. Un bourgeon, une branche de lierre, une marguerite blanche, constitueront les exercices élémentaires; on devra disposer son modèle devant soi, très près, et, comme fond, lui opposer une feuille de papier blanc qui deviendra un gris très clair devant lequel la fleur à traduire aura tout son effet, c'est-à-dire ses lumières plus claires que le fond quand c'est une fleur blanche ou de nuance délicate. A l'inverse, les accents conserveront toute leur valeur et ne seront pas absorbés par le fond, ce qui se produirait si celui-ci était sombre. Le modèle installé de la sorte, il sera nécessaire de se rendre compte de son éclairage. Dans un atelier d'artiste, il est facile d'obtenir un éclairage convenable; mais dans un appartement, la plupart du temps il se produit un jour frisant qui donne un effet par trop dur. Nous conseillons, pour y remédier, de disposer un écran de papier blanc que l'on présente du côté de l'ombre, c'est-à-dire face au jour,

afin de produire un reflet qui contribuera à atténuer les ombres et demi-teintes que l'on trouve trop accusées, car il ne faut pas oublier que la fleur est un modèle de plein air et que c'est lui faire perdre son caractère que de la représenter sous de vives oppositions.

Il faut choisir de préférence du papier qui n'ait pas de grain; le papier Artistic Lavis est bon pour ces études. Le dessin doit être indiqué très serré, avec un crayon mine de plomb taillé très fin, sur du papier émeri. Il doit être tenu d'aplomb afin de conserver au dessin toute sa pureté de trait.

Dans la recherche de la mise en place on doit dessiner très légèrement, afin que les faux traits puissent s'effacer facilement. Il sera nécessaire ensuite de reprendre les vigueurs que le modèle indique, et cela avec un pinceau fin, chargé d'une teinte de brun-rouge, en ayant soin de laisser le ton du crayon pour tous les contours qui sont en contact avec des tons lumineux.

On devra se préoccuper en premier lieu de la valeur du ton local, qui sera essayé sur un fragment de papier-palette; la teinte d'aquarelle baissant de ton en séchant, il faudra appliquer le ton local un peu plus soutenu qu'on ne le voit en réalité. Il ne nous est guère facile de donner des renseignements précis sans prendre une fleur comme exemple.

Supposons comme modèle un dahlia rose simple. (Voir p. 3.) Le ton local est une teinte de carmin léger. Quand il sera sec, on superposera les demi-teintes, qui sont composées dans le cas présent de carmin et d'une pointe d'outremer. Inutile de dire que ces demi-teintes sont plus ou moins étendues d'eau, suivant qu'elles se rapprochent plus ou moins des parties éclairées. Viendront ensuite les accents, qui se composent d'un mélange plus chaud (sienne brûlée, carmin et bleu de Prusse). Il ne faudra pas chercher

à pousser trop loin l'effet de la fleur sans se préoccuper de son feuillage, dont le ton local pour les lumières aériennes ou reflétées est gris-bleu (bleu de Prusse et une pointe de brun-rouge). (On appelle lumière aérienne toute lumière produite par une partie luisante qui reflète le gris ou le bleu du ciel; elle doit donc participer de ce gris ou de ce bleu. Par un soleil couchant, ces lumières deviendraient orangé.) D'autres parties éclairées sont, au contraire, des lumières qui laissent apparaître par transparence toute la couleur de ces feuilles; elles sont composées dans le cas présent de jaune indien et d'une pointe de bleu de Prusse. Pour les parties qui détachent fortement en valeur sur le fond, on cherchera le ton avec un mélange de sienne brûlée et de bleu de Prusse. Dans l'exécution du feuillage on aura soin d'observer, en clignant les yeux, sa valeur d'ensemble comparativement à la valeur de la fleur. Mais il faudra veiller avant tout à ne pas surcharger son travail par de trop nombreuses superpositions, en se rappelant bien que l'effet à produire peut se traduire avec des moyens simples. Il est, en effet, à considérer qu'un objet nous frappe à première vue par une impression résumée qui est celle à laquelle on doit tendre.

Si on a entrevu pendant l'espace d'une seconde une fleur rose, le souvenir que nous en gardons est un certain rose que nous pouvons à la rigueur reproduire de souvenir tel que nous l'avons vu. Nous n'avons pas pu voir en si peu de temps quel était le ton des demi-teintes et des accents : c'est donc qu'elles ne jouent pas un rôle indispensable. Ce qui revient à dire que dans toutes les adjonctions il faut bien veiller à ce qu'elles ne viennent pas dénaturer la teinte locale; elles doivent la faire valoir au contraire.

Quand on se sentira capable d'aborder un groupe de

fleurs, il sera nécessaire de se préoccuper encore de la pose de son modèle en cherchant à grouper les fleurs de la façon la plus avantageuse. Un bouquet dont les tiges seraient toutes de même longueur serait d'un effet désagréable. Il faudra, pour obtenir une disposition décorative qui soit satisfaisante, constituer deux groupes s'équilibrant. Le premier, qui doit être le plus intéressant, pourra se composer de trois fleurs, et leur feuillage reposer sur le bord du vase, à droite, par exemple : dans ce cas, le deuxième groupe, qui doit lui être subordonné, se composera de deux fleurs à tiges plus longues, qui inclineront sur le côté gauche, mais sans exagération cependant, afin que les deux groupes se tiennent. Nous aurons l'occasion un peu plus tard de préciser les lois qui permettent de composer convenablement un motif quel qu'il soit.

Jusqu'alors nous avons admis que les fleurs gardaient comme fond le papier blanc. Si nous désirons une teinte de fond, il est évident que nous devons avoir sous les yeux celui que nous croyons convenir. C'est toujours un tort d'adjoindre une teinte quelconque prise dans son imagination.

En principe, il est reconnu qu'à des fleurs de nuances claires il faut un fond clair; avec des fleurs montées en couleur, on peut se permettre d'accentuer les fonds. Quant à la coloration de ce fond, nous prions de se reporter à la loi des complémentaires, qui nous fera comprendre que pour une fleur ou un ensemble de fleurs chaudement colorées il faudra opposer un ton froid, gris-bleu, par exemple; qu'au contraire, si les fleurs sont d'un ton froid comme ensemble (bleu, gris, violet), il faudra opposer un ton chaud (vieil or, par exemple).

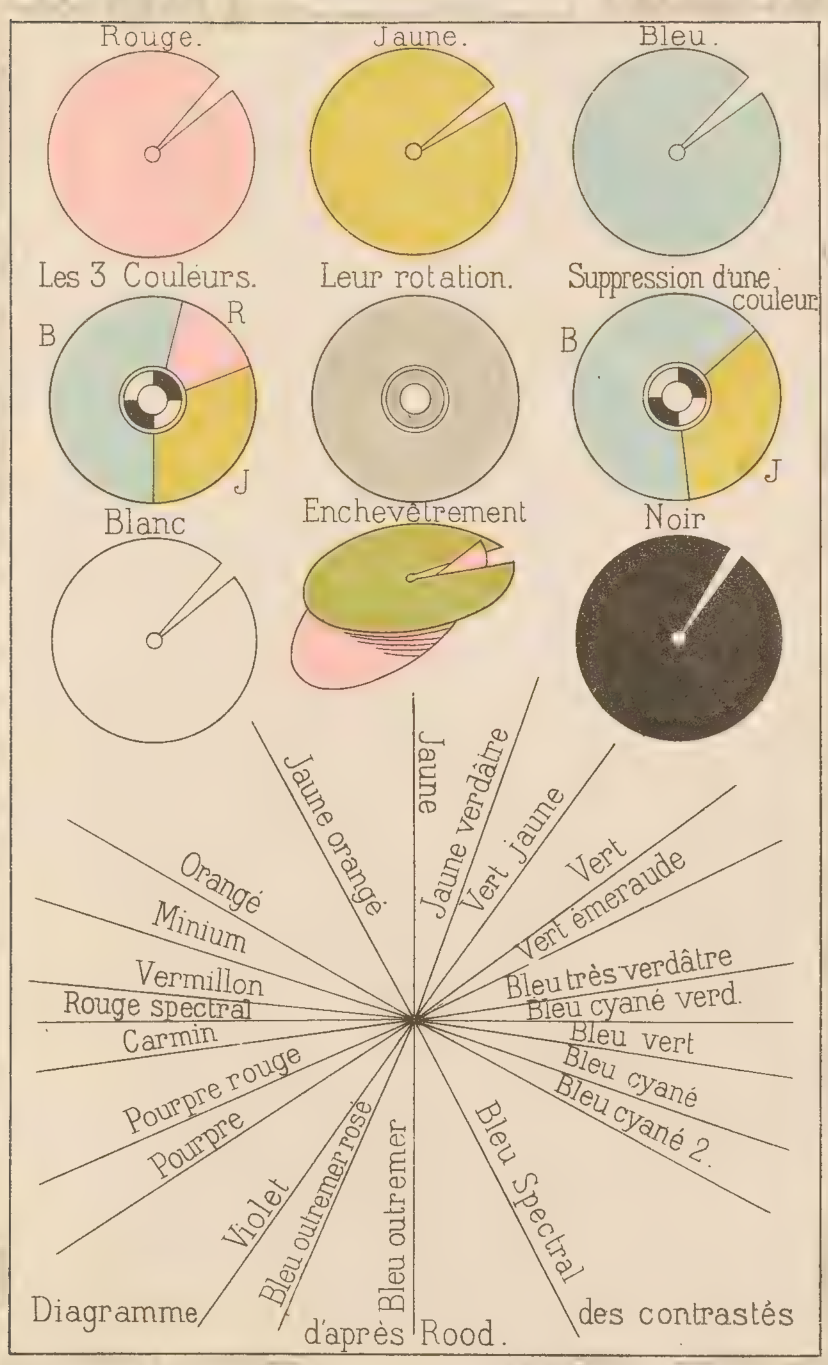
Dans le dahlia que nous avons sous les yeux nous observerons que, pour la couleur d'ensemble, rose légè-

rement mauve, un fond gris-bleu ne conviendrait pas; il serait trop froid; mais un ton léger de chrome clair légèrement rompu par un peu de cobalt conviendra admirablement. Ce ton de fond, préparé dans un godet en quantité plus que suffisante pour le couvrir, sera essayé sur le papier-palette pour se rendre compte de sa valeur comparée à la tonalité de la fleur, et pour l'appliquer on se gardera bien de chercher à le poser simultanément sur les deux parties droite et gauche de la fleur. Il faudra choisir le point où le contour de la figure est le plus rapproché du cadre, supposer une ligne de démarcation à cet endroit et commencer avec la teinte à ce point de départ par une couture très nette et très droite. Partant de ce point, on étalera méthodiquement comme il est indiqué pour le rectangle à la leçon *Lavis*, et on descendra ainsi jusqu'à la base. L'inclinaison de la planche permettra de diriger le trop-plein de la teinte toujours vers le pinceau qui opère, afin de pas laisser dans les parties supérieures une accumulation de teinte qui, en séchant, ferait des taches. Si le sujet est coupé par le cadre, le côté droit du fond sera ainsi terminé. On exécutera de la même façon le côté gauche en partant du haut, en longeant la démarcation qui a constitué le point de départ de la première teinte; il faudra ne pas la toucher, car on aurait ainsi une ligne plus foncée au point de raccord; il est préférable de laisser un filet de papier blanc excessivement fin, c'est-à-dire presque invisible.

Si la fleur était complètement entourée par le fond, on commencera comme il est indiqué plus haut et on tournera autour en présentant la planche dans des positions successives telles que le contour du dessin à cerner par le fond soit toujours en regard de la pointe du pinceau.

On doit bien se garder dans cette opération de chercher à teinter simultanément les jours ou trouées qui sont

Planche. 5.


Rouge.
Jaune.
Bleu.
Les 3 Couleurs.
B
R
J
Leur rotation.
Suppression d'une couleur.
B
J
Blanc
Enchevêtrement
Noir
Jaune orangé
Jaune
Jaune verdâtre
Vert jaune
Vert
Vert émeraude
Orangé
Minium
Vermillon
Rouge spectral
Carmin
Pourpre rouge
Pourpre
Violet
Bleu outremer rosé
Bleu outremer
Bleu Spectral
Bleu très verdâtre
Bleu cyané verd.
Bleu vert
Bleu cyané
Bleu cyané 2.
Diagramme
d'après Rood.
des contrastés

produits par l'objet sur le fond. Il vaut mieux les teinter à part, afin de ne pas avoir le souci de mener ensemble plusieurs portions de surfaces, ce qui empêcherait d'apporter à chacune d'elles tout le soin désirable.

Dans un ensemble de fleurs on ne devra jamais assortir des couleurs claires avec des couleurs foncées ; il faudra toujours comme intermédiaire un ton moyen : un rouge vif en contact avec un bleu pâle sera dur et désagréable à l'œil, et il sera nécessaire de les séparer par une nuance vieil or, par exemple. Le blanc aura toujours plus d'harmonie dans un milieu composé de couleurs claires, et les couleurs complémentaires mises en contact aideront à l'harmonie de l'ensemble. Il est d'ailleurs reconnu que ce n'est pas la multiplicité des couleurs qui fait le charme d'une composition, et il n'est pas nécessaire de représenter tout un jardin de botanique. Deux variétés de fleurs suffiront, prises dans des couleurs faisant contraste.

Mais nous touchons à un point où les conseils donnés par un livre prendraient une extension considérable; d'autant plus que l'interprétation peut varier suivant les tempéraments. En résumé, on doit, en s'inspirant de son modèle, laisser à l'aquarelle sa fraîcheur, et pour la conserver il faut reprendre le moins possible les différentes parties de son travail, qui doit être exécuté au premier coup. Si dans un fond on veut obtenir des dégradations, il vaut mieux les adjoindre dans la teinte plate fraîche que de rapporter des tons rompus une fois qu'elle est sèche. Dans l'article relatif aux procédés pratiques (Travail dans l'eau), on trouvera les indications nécessaires à cette exécution.

APPLICATIONS DÉCORATIVES DE LA FLEUR

La fleur d'après nature est une source inépuisable pour le décorateur, tant par ses différentes structures que par la variété de ses nuances : elle lui offre de précieux renseignements.

Nous désignons sous le nom de décorateur tout artiste qui recherche les belles lignes, leur agencement, et qui vise à les utiliser, en les renfermant dans une surface déterminée, dans le but de meubler cette surface et de la rendre attrayante. Il ne suffit pas, en effet, de prendre un modèle d'après nature et de le copier, pour avoir fait œuvre de décorateur.

L'exercice qui en premier lieu peut former le goût et développer l'imagination, consiste dans le groupement de fleurs naturelles. Nous nous appuyons sur ce fait qu'une modiste, par exemple, qui garnit un chapeau de fleurs, doit faire œuvre de bon goût et peut être une artiste émérite.

Un placier qui dispose dans des boîtes des échantillons de fleurs artificielles, les rangera avec art, dans le but de les mettre en valeur, et pour séduire l'acheteur. Il saura assortir une grappe de capucines, par exemple, avec une touffe d'héliotropes.

Que l'on se procure donc quelques fleurs naturelles, et, à plat, sur une feuille de papier blanc fixée sur une planche à dessin, on cherchera à les agencer, tout en respectant leur mouvement. On devra même s'inspirer de ce mouvement pour l'accuser. La disposition qui s'ensuivra variera suivant la nature des fleurs. On pourra trouver une forme de rinceau avec des tiges souples : le liseron, le volubilis, la clématite, etc. Avec un ensemble de roses

on pourra imaginer une guirlande, une couronne; avec une branche de glaïeuls on pourra décorer un écoinçon, etc. Il sera permis d'élaguer dans ces ensembles les feuilles qui pourraient faire confusion, en les supprimant à l'aide de ciseaux; la composition naturelle étant satisfaisante, on pourra rendre fixe son modèle par quelques boulettes de plastiline écrasées avec le pouce en différents points des tiges. Le modèle pourra de la sorte être posé debout, pour en rendre la copie plus commode.

Dans l'exécution de cette copie, on ne devra pas chercher le relief; toutes les formes seront simples, et les lignes toujours de même intensité. On négligera les ombres portées qui se produiraient sur le fond, car il ne faut pas oublier que la décoration qui nous occupe s'adresse à des surfaces planes, que le motif à composer doit en conserver l'aspect, et que la perspective ainsi que le relief en sont bannis; il découle de cette observation que les tons colorés seront de même exempts de modelé et que les teintes seront plates elles-mêmes. Les traits extérieurs, c'est-à-dire ceux qui font partie de la silhouette de la composition, peuvent être précisés à la plume ou au pinceau avec l'encre de Chine ou la sépia; il en sera de même des trouées ou des jours qui laissent voir le fond dans la masse de la composition.

On doit donner une certaine importance au dessin, c'est-à-dire viser à le faire un peu plus grand que nature. Ce conseil est donné pour combattre la tendance qu'ont les débutants à dessiner, à leur insu, les fleurs plus petites qu'elles ne sont en réalité.

Il faudra, à la suite de l'étude de ce groupement de fleurs naturelles, s'habituer à composer le crayon à la main, en consultant des études isolées de fleurs et de feuillages exécutées d'après nature.

En présentant une feuille de papier calque sur ces cro-

quis, on arrivera à épurer les formes pour les approprier à la décoration.

Quant à la disposition à donner aux masses, nous allons développer quelques arguments qui pourront guider l'aquarelliste décorateur.

Supposons une surface rectangulaire à décorer. (Voir p. 9.) Nous pouvons admettre que ce rectangle est une fenêtre, à travers laquelle nous apercevons dans la campagne une branche de fleurs ayant comme fond un paysage et son ciel. Dans ce cas, les fleurs, le paysage, le terrain, les nuages, devront constituer un ensemble s'équilibrant dans tous ses fragments. Une règle admise et qui découle des lois de l'optique nous enseigne le moyen de déterminer le foyer principal d'une composition. (V. pl. III.) En divisant la hauteur et la largeur du rectangle en cinq parties égales et en menant deux lignes perpendiculaires passant aux deux cinquièmes pour chacun des côtés, l'intersection nous donnera le foyer principal, c'est-à-dire le point autour duquel évoluera la masse la plus importante de la composition. La masse qui lui sera subordonnée sera encore à la rencontre des lignes perpendiculaires passant par les deux cinquièmes, mais prises à partir du bas, au lieu du haut. Ce deuxième point se trouve diagonalement opposé au premier, et la masse qui en occupera l'emplacement, tout en étant subordonnée à la première indiquée, l'équilibrera.

Dans l'exécution d'une composition on simplifie la recherche de ces points en prenant le tiers des dimensions au lieu des deux cinquièmes, ce qui est plus rapide; la différence linéaire est, en somme, négligeable.

Les indications que nous venons de donner ne sont pas assez observées dans la plupart des compositions, et, en général, on est tenté d'accepter le milieu d'une surface pour la décorer, ce qui est faux.

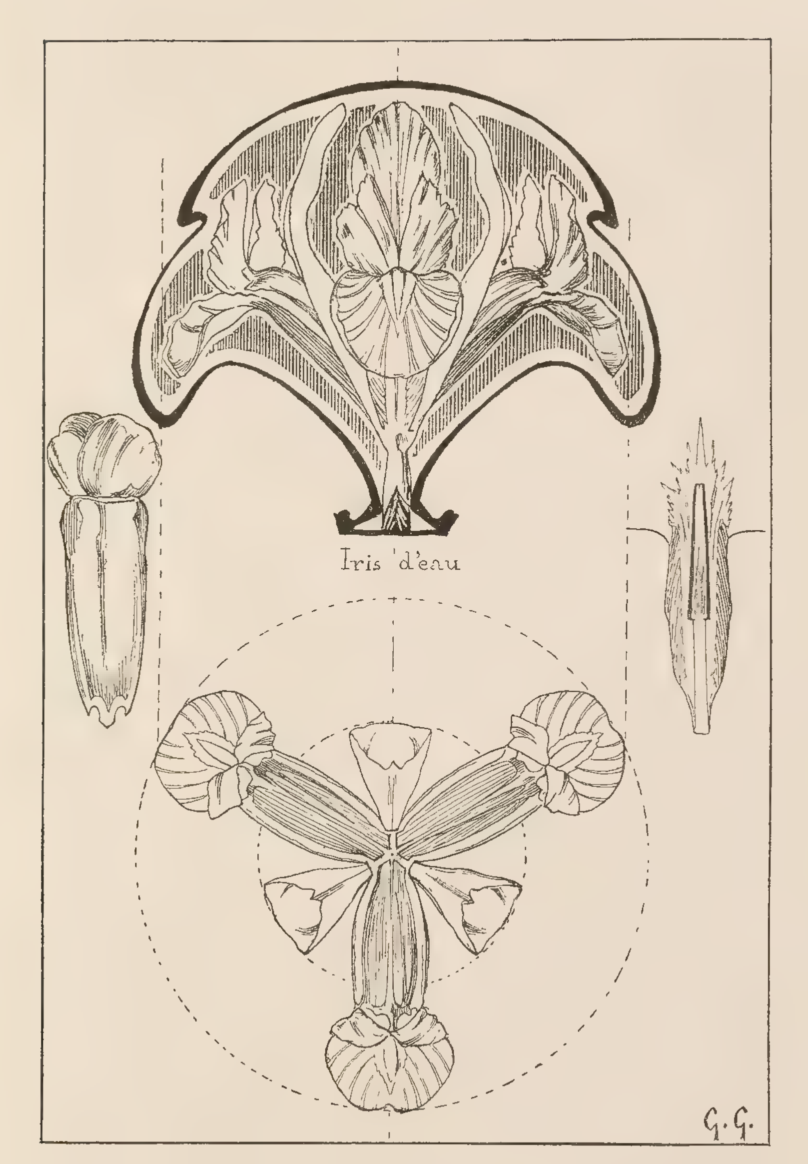


PLANCHE I

Si la surface est irrégulière, mais qu'elle puisse être inscrite dans un rectangle, le foyer se déterminera de la même façon. Il en sera de même pour la décoration d'un cercle ; il suffira de l'inscrire dans un carré et de diviser hauteur et largeur en cinq parties ; deux cinquièmes pris de chaque côté par la rencontre des deux lignes perpendiculaires donneront le point où prend naissance la décoration.

Si la surface à décorer était d'une irrégularité telle qu'elle ne pût pas admettre l'enveloppe d'un rectangle, on trouverait le foyer à son centre de gravité.

Pour le déterminer, on prendra un calque du contour irrégulier qui doit recevoir la composition ; on reportera cette silhouette sur une feuille de bristol qui sera découpée suivant le tracé. La forme ainsi obtenue sera suspendue contre un mur, par un fil, à un point quelconque de son contour. A l'aide d'une règle, on tracera sur le bristol une ligne dans le prolongement de ce fil.

On choisira un deuxième point de contour se trouvant à peu près d'équerre avec la première direction, et, en suspendant le bristol par ce point, on répétera la même opération. L'intersection de cette seconde verticale avec la première nous donnera le centre de gravité.

Pour équilibrer ce point, on s'inspirera de la direction de la diagonale dont nous avons parlé à propos de la surface rectangulaire. On ne doit pas oublier de plus que l'œuvre décorative, en général, est destinée à être vue sur une surface verticale. Il faut donc que l'objet représenté soit accroché à l'encadrement, ou qu'il y prenne naissance.

Dans le premier cas, ce cadre représente une armature, soit en fer forgé ou bambou ; c'est le treillage, en somme, qui entoure la fenêtre et après lequel viennent s'enrouler les plantes grimpantes.

Ce cadre peut encore être lui-même la tige principale

de cette vigne vierge, de cette glycine, tige qui se recourbe dans les angles et après laquelle sont greffés les branchages qui encadrent les feuilles et les fleurs.

Mais on peut encore envisager la surface à décorer d'une autre manière; car, pour les tapis destinés à être posés sur le sol, pour la mosaïque, le dallage, ce serait un non-sens de suspendre des plantes qui, dans la nature, croissent en hauteur. Une composition de feuilles mortes posées à plat sera du plus heureux effet, et une décoration par des fleurs devra se renfermer dans le cadre, c'est-à-dire avec leur silhouette continuellement tangente intérieurement à ce cadre, et de plus être exempte de modelé.

Il faudra en outre, dans ce cas, bien étudier la surface qui reste comme fond; car, pour qu'une composition soit bien meublée, il ne faut pas avoir dans l'ensemble plus d'un quart de la surface occupée par le fond, qui sera rendu très apparent en sertissant les lignes qui le limitent.

Dans le choix du ton à employer il faudra ne pas viser à reproduire les couleurs de la nature, car nous demandons la stylisation autant pour la couleur que pour les lignes. Le moyen consiste à opposer toujours des complémentaires. Si une fleur est d'un rose un peu bleuté, c'est-à-dire d'un ton froid dans sa lumière, dans le demi-ton l'avoisinant on fera entrer un ton chaud, un gris roux par exemple; mais, quoi qu'il arrive, toutes les couleurs seront posées en teintes plates et toujours d'égale valeur, afin de ne pas produire d'effet de relief. Si l'ensemble de la décoration donne un aspect chaud, le fond sera une couleur froide, et inversement.

CONTOURS DES SURFACES COLORÉES

Plus une composition est destinée à être vue à distance, plus le contact extérieur exige un trait soutenu. Il en sera de même pour les contours partiels des surfaces intérieures.

Deux couleurs, dans leur contact, tendant à devenir complémentaires l'une de l'autre, auront certainement leur ligne de contact très nette, si elles sont examinées de très près. Si on s'éloigne à une distance équivalente à deux ou trois fois leur plus grande étendue linéaire, il se produit, par suite de la loi des contrastes, une auréole de couleur complémentaire sur leur contour, laquelle auréole tend à rendre molle la ligne de contact, puisqu'elle ne se produit pas exactement en son lieu géométrique. C'est en séparant ces deux couleurs par un trait foncé que l'on supprimera cet inconvénient ; car les deux auréoles existantes porteront chacune de leur côté sur la moitié du trait noir précité. Les plombs des vitraux, destinés à soutenir des fragments de verres colorés, ont aussi l'avantage de donner un trait noir qui aide à la puissance de l'effet d'ensemble. Le noir comme trait convient en général pour isoler deux couleurs opposées sur le cercle chromatique, c'est-à-dire un ton chaud et un ton froid.

Il sera moins heureux s'il sépare deux couleurs analogues : dans ce cas, il est préférable de prendre comme trait foncé la couleur de la surface la plus étendue, si ce n'est la plus intense; de la sorte le trait paraîtra moins étranger, et le contraste successif sera neutralisé dans l'épaisseur de ce trait coloré.

En résumé, le trait de contour peut parvenir par son importance à associer, en les isolant, deux couleurs dont le contact réel pourrait donner un effet douteux. C'est,

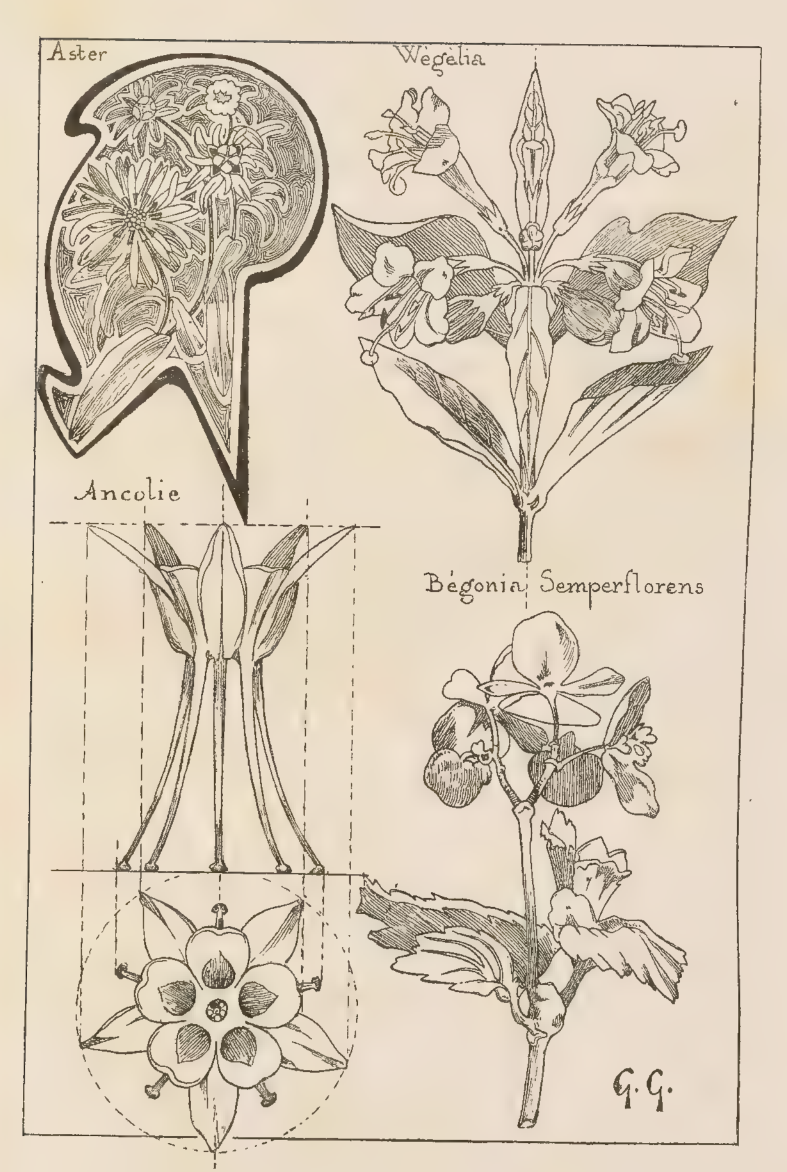


PLANCHE II

dans ce cas, une ressource, qui, cependant, peut devenir dangereuse pour quelqu'un d'inexpérimenté.

Les contours clairs tels que l'or, le blanc, sont aussi souvent employés, mais ils n'ont plus la même signification, car ils apportent des éléments nouveaux.

C'est une addition à l'ornementation; ils peuvent même, par leur agencement, changer complètement l'aspect décoratif; ils n'excluent pas les traits foncés, loin de là, puisqu'ils deviennent un lien entre le sujet et le trait noir. L'usage du trait noir idéalise la nature qui a été prise pour base. Qu'il soit représenté par des fleurs, des feuilles ou des animaux, le sujet se trouve stylisé. Nous sortons de la sorte de cette erreur qui consiste à croire que le but d'une tapisserie, par exemple, est de nous donner l'illusion de la réalité. Cette illusion est d'autant plus troublante que le sujet représenté occupe en outre une place anormale.

Quoi de plus faux que de faire figurer sur un siège ou un dossier un motif représentant un paysage avec un cours d'eau traduit en broderie d'après un tableau à l'huile, et que le brodeur a visé à rendre le plus vraisemblable possible? Le naturalisme en peinture a eu des imitations dans toutes les branches de l'industrie artistique. Ce n'est pourtant pas là sa place; car là où la réalité devient brutale, l'esprit d'observation n'est plus d'un ordre élevé, et la composition n'est plus du domaine de l'art décoratif.

FRISES, BANDEAUX, MÉDAILLONS, ÉCUSSONS, ETC.

Nous enseignons la construction, ou plutôt la représentation d'un meuble par des figures géométriques qui, comme nous le savons, se composent : de l'élévation, — du profil, — du plan, — des coupes qui sont nécessaires à la compréhension de ce qui est l'intérieur, tel que dis-

position des tiroirs, des étagères, emplacement des assemblages et leur construction.

La perspective d'un meuble est la conséquence de l'étude au préalable du géométral.

C'est sur cette observation que nous nous appuyons pour justifier notre manière d'envisager une fleur.

Quoi de plus admirable dans sa construction qu'un lis, un iris, un muflier ou gueule-de-loup, une ancolie, une orchidée?

A première vue, la couleur nous captive; mais si nous portons notre intérêt sur la structure, nous sommes émerveillés, et nous voyons de suite un axe vertical à tracer qui partage la fleur en deux moitiés égales et symétriques. (V. pl. I.) Si la nature nous donne des dissemblances de détail, il n'en est pas moins vrai qu'elle nous dicte la régularité parfaite. Elle nous fait voir comme enveloppes soit un triangle équilatéral, un hexagone, un pentagone, un décagone, et pour l'analyser d'une façon complète nous sommes tenus d'en représenter une élévation, un plan correspondant avec lignes de projection. Un profil correspondra à l'élévation ainsi qu'une section ou coupe. Pour les fleurs dont le calice est conique ou pyramidal, la section, au lieu d'être absolue, c'est-à-dire en laissant deux moitiés distinctes, se fera seulement suivant une génératrice. D'où un développement qui nous présentera encore des formules décoratives.

Dans le *diélytra* ou cœur de Jeannette, nous observerons que l'anatomie nous donne des expressions de formes que le compositeur ne peut inventer.

Il ressort de ces remarques que l'enfant ne devrait jamais aborder le dessin de la fleur à vue, posée dans un vase, et par conséquent presque toujours en perspective. Il ne peut en faire une bonne étude qu'à la condition d'avoir étudié la fleur, comme nous l'avons fait remarquer plus

haut, en s'appuyant sur des notions de géométrie. Cette étude est, en effet, précieuse sous un autre point de vue, car on est surpris, au rendu de cette élévation ou de ce plan, de voir combien l'aspect en est décoratif et combien ce schéma peut recevoir d'applications.

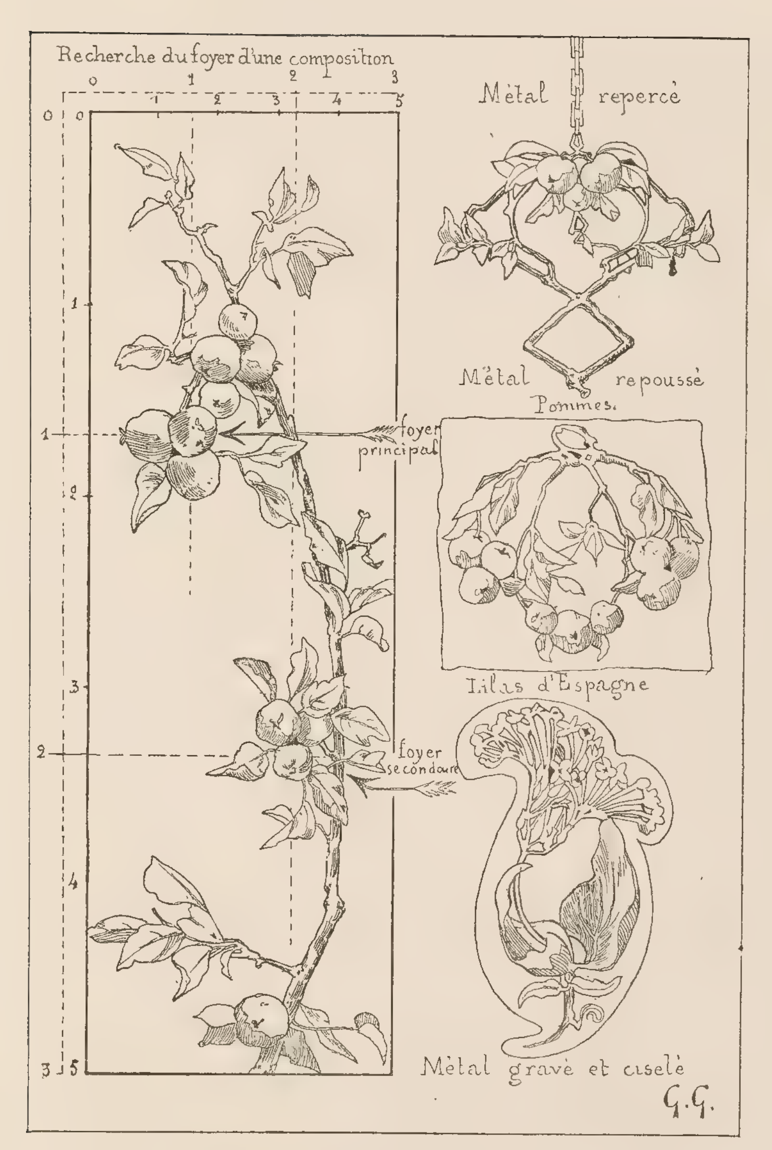
C'est tantôt un élément qui par sa répétition constitue une frise, tantôt un fleuron, un médaillon, un écusson. On découvre d'autres fois un ornement pour un peigne, une boucle de ceinture, etc.; nous faisons figurer dans nos planches quelques indications d'après nature qui feront encore mieux comprendre le résultat qu'on peut obtenir. (Quand la fleur est de petite dimension, ne pas craindre de l'analyser à une échelle de deux et trois fois la grandeur naturelle. — V. pl. II et III.)

Il est de plus à remarquer que ces éléments, par leur tenue, appellent un encadrement qui devient pour le joaillier la sertissure; ces cadres, variant à l'infini suivant la nature de la fleur, nous limitent de plus la surface de fond l'entourant : là encore nous ne nous laisserons pas entraîner à rendre le coloris que nous donne la nature; il devra se synthétiser, c'est-à-dire se réduire à des applats franchement appliqués et doux aux yeux.

La teinte locale de la fleur étant du violet, le jaune vieil or sera la teinte du fond, et l'armature du cadre pourra être grenat, ce qui constituera une triade.

Nous prions le lecteur de se reporter aux combinaisons de deux et trois couleurs pour harmoniser ces études. Nous indiquons dans nos planches quelques associations, mais on peut sur une même esquisse essayer des associations variées.

Si de plus nous voulons faire intervenir le blanc dans notre aquarelle, ce sera à peu de frais, car il nous suffira de réserver un filet de papier autour de la silhouette de la fleur quand nous appliquerons la teinte de fond.



Recherche du foyer d'une composition
foyer principal
foyer secondaire
Métal repercé
Métal repoussé
Pommes.
Lilas d'Espagne
Métal gravé et ciselé
G.G.

PLANCHE III

Nous ajoutons une importance toute particulière à tout ce qui précède. Le point de vue géométrique que nous préconisons est pour le constructeur, l'inventeur, le compositeur ou le créateur une source féconde où il pourra puiser indéfiniment. L'étude de la nature prise sous cet aspect lui procurera des éléments dont il tirera de mieux en mieux parti par l'observation incessante. Cette analyse, pour devenir parfaite, doit être observée bien souvent à la loupe.

C'est une erreur de considérer un élément naturel à l'échelle que donne la nature. Le décorateur est libre de changer cette échelle suivant sa convenance. Si le modèle qu'il a sous les yeux est d'une étendue considérable, il pourra évidemment le traduire en réduction pour son ensemble, quitte à prendre note de fragments à une plus grande échelle. Si, au contraire, l'élément naturel est de très petite dimension (fleur de saxifrage, myosotis), il peut en dessiner l'agrandissement. C'est ainsi que nos maîtres sculpteurs, à l'époque du style ogival, ont pu, avec une feuille de ciguë ou une crosse de fougère, décorer des chapiteaux et des frises importants par leur développement et imposants par leur masse.

Notes relatives à l'analyse géométrique des planches I, II et III.

Pl. I. — Iris d'eau. Plan géométral, triangle équilatéral avec l'élévation correspondante.

L'harmonie des couleurs peut s'obtenir avec les couleurs suivantes :

Pétales, violet-bleu (outremer et carmin).

Fond teinté en gris et sur le modèle vieil or (jaune indien et une pointe du violet de la fleur).

Cadre vert-émeraude éteint par une pointe de brun-rouge. Le filet réservé en blanc tel qu'il est indiqué sur la planche.

Pl. II. F. 1. — Aster. Pétales, violet-rose. Corolle, jaune-d'or.

boutons, jaune-d'or. Feuillage, vert-bleu. Fond, vert-jaune. Cadre, bleu-vert foncé.

F. 2. — Wégélia. Fleurs, rose. Étamines, vert-d'eau avec extrémité or. Calice, grenat. Feuillage, vert-jaune. Le fond serait vert-bleu et le cadre vieil or.

F. 3. — Ancolie. Pétales, jaune de Naples. Pédoncules, rose. Sépales, jaune indien.

F. 4. — Bégonia semperflorens. Fleurs, rose. Étamines, or. Feuillage, bleu outremer et cendre verte. Tiges, brun-rouge et carmin. Ombres des feuilles, jaune indien et bleu de Prusse.

Pl. III. F. 1. — Panneau décoratif. Pommes.

Fruits, jaune indien, et carmin pour les parties d'ombres indiquées par des hachures. Une pointe d'outremer sera ajoutée dans les parties les plus vigoureuses. Ton local des feuilles, chrome clair et cendre verte. Ton de vigueur, jaune indien, bleu de Prusse et sienne brûlée.

La teinte de fond devra se faire en deux fois, c'est-à-dire le côté droit d'abord, et retourner la feuille pour faire le côté gauche.

Ce fond sera un bleu léger composé de bleu de Prusse, cendre verte et une pointe de carmin.

Les trois motifs composés qui complètent la pl. III peuvent être considérés le premier comme devant être exécuté en métal repercé, c'est-à-dire ajouré à la scie et ciselé. Le ton représenté, si c'est de l'or, sera composé pour le ton local de jaune indien et de chrome clair. Les ombres, outremer et sienne brûlée. Si c'est de l'argent, réserver le papier blanc pour les lumières et modeler avec un gris composé d'outremer et de brun-rouge.

Le deuxième motif peut être considéré comme un estampage ou repoussé. Les tons à employer sont les mêmes, avec cette différence que, pour la compréhension du motif, le fond entourant le sujet sera de la même matière que le sujet lui-même, c'est-à-dire la même teinte, puisqu'il est plein, quand au contraire dans la première figure il est ajouré.

Le troisième motif sera considéré comme une plaquette sur laquelle figure en léger relief un lilas d'Espagne gravé et ciselé.

CHAPITRE V

ÉTUDE DU PAYSAGE

(Voir pl. VI, VII et VIII.)

L'étude du paysage à l'aquarelle, comme celle de la fleur, comporte des études préliminaires que nous allons essayer de présenter avec le plus de méthode possible.

La composition de la boîte d'aquarelle pour le paysage sera la même que celle employée pour la fleur, et les quatorze couleurs que nous avons conseillées sont amplement suffisantes.

Pour ses débuts, l'étudiant aquarelliste pourra s'exercer à reproduire les planches renfermées dans ce traité.

Le premier état nous fait voir le tracé au crayon mine de plomb, dur et taillé très fin. Ce tracé peut être repris ensuite avec un pinceau très fin. Le ton à employer pour ce trait est un mélange de bleu de Prusse et sienne brûlée, d'intensité moyenne; l'aspect d'ensemble de ce trait ne doit pas être noir, mais gris verdâtre. On préparera ensuite dans un godet une teinte ciel qui, à la partie supérieure, est composée d'un mélange de bleu de Prusse ou bleu minéral et d'une pointe d'outremer. On peut encore y ajouter un peu de cendre verte. Cette teinte sera com-

Planche, 6.



parée à celle du modèle en l'étalant sur un fragment de papier-palette. Le ton exact trouvé, on devra procéder pour son application de la même façon préconisée dans les études du lavis (teinte plate), c'est-à-dire méthodiquement. Quand, par un excédent de teinte horizontale, on aura couvert un tiers du ciel, on modifiera la nuance en ayant composé à l'avance dans un autre godet une teinte composée de la première, éclaircie avec de l'eau et en y adjoignant une pointe de carmin; on continuera par bandes parallèles en greffant en quelque sorte ce nouveau ton au précédent; on descendra de la sorte jusqu'aux deux tiers environ de la hauteur du ciel. On modifiera à nouveau la teinte en ajoutant à la précédente de l'eau et de l'ocre jaune. Cette troisième reprise passera sur les lointains pour s'y arrêter. De plus, on remarquera que l'ensemble de cette teinte de ciel recouvre la masse des arbres de premier plan. Si, dans l'application de cette teinte, on éprouvait un échec, nous conseillerions de préparer à l'avance les trois mélanges énoncés; ce qui éviterait des interruptions dans le travail. Il est bon de remarquer que la teinte baisse de ton en séchant; par la pratique, on arrivera à tenir compte instinctivement de la différence qui existe dans un ton quand il est humide et quand il est sec. On devra employer la teinte de ciel assourdie par un peu de gris pour la surface d'eau qui le reflète.

Une teinte plate de jaune indien appliquée sur toute la surface du chemin constituera la dernière opération relative au premier état.

Pour continuer l'étude, nous nous reporterons au deuxième état. On préparera dans un godet, ou sur la palette creuse de la boîte à aquarelle, une teinte moyenne composée, comme pour le trait au pinceau, de sienne brûlée et de bleu minéral. La proportion de ces deux couleurs doit donner un ton vert-bleu, mais non vert-roux; on de-

vra viser à appliquer ce ton en teinte plate; il sera diminué d'intensité pour les parties en relief qui sont destinées, plus tard, à recevoir des tons vifs ou plus chauds. En résumé, l'aspect que l'on doit rechercher doit produire un effet de camaïeu bleu verdâtre agréable à l'œil. La colline éloignée sera teintée avec ce même ton plus clair, qui sera glacé, une fois sec, avec un violet composé d'outremer et de carmin. Nous laissons à l'appréciation de l'élève les teintes analogues partielles qui concourent à compléter l'effet obtenu dans ce deuxième état.

Troisième état. Les peupliers sont repris avec bleu de Prusse, jaune indien et carmin; la proportion de ces trois couleurs varie dans les différentes parties de la masse d'arbres, et la difficulté consiste dans le passage d'un ton à un autre par teintes se reliant et donnant l'effet définitif au premier coup, c'est-à-dire sans être obligé de les surcharger par des retouches. Il faudra appliquer la teinte un peu plus claire qu'on ne l'observe, afin d'avoir la faculté de repiquer des accents plus intenses pendant que la première teinte est encore fraîche (repiqués en vigueur). C'est en fractionnant les différentes parties de la masse qu'on évitera de la confusion dans ces teintes liquides. La limite de ces différentes fractions est indiquée par le bord des teintes nettement découpées et qui représentent les différents plans de ces masses.

Le mélange de l'outremer et du vermillon donnera la colline de fond, et ce même mélange s'appliquera encore sur l'ombre portée des arbres qui se produit sur le chemin.

Par des glacis on pourra donner aux différentes tonalités plus d'exactitude. On devra attendre que les dessous soient bien secs pour cette dernière opération. Le vert vif des arbres de premier plan s'obtiendra avec la cendre verte et le chrome clair. Quelques exercices d'après les

fac-similés de fusain ou d'après des eaux-fortes seront excellents pour l'étude du paysage. Sans chercher à donner à ces études un aspect trop réaliste comme couleur, on pourra cependant procéder par valeurs avec la teinte unique conseillée dans le deuxième état (sienne brûlée et bleu de Prusse).

Le paysage d'après nature. — Avant de prendre rendez-vous devant la nature, nous allons dire quelques mots du bagage dont le paysagiste doit se charger. En principe, on ne doit pas se surcharger, et le matériel doit être aisé à transporter. La bicyclette peut rendre de grands services dans la recherche des sites, à la condition de ne pas se laisser entraîner à aller chercher son modèle trop loin, d'où perte de temps.

Une boîte-pochette à aquarelle, un étui renfermant crayons et pinceaux, un bloc de papier ou, ce qui est moins lourd, quatre ou cinq feuilles de papier et une planchette mince en bois de même dimension. Comme siège, un pliant en petit fer cornière. L'ensemble de la boîte, l'étui et le bloc devront pouvoir se caser dans le cadre formé par le pliant fermé, et le tout sera logé dans une enveloppe d'étoffe. Deux courroies avec poignée permettront de porter aisément le bagage. Il faudra se munir en outre d'une feuille de carton de vingt centimètres sur dix environ, dans le milieu de laquelle sera pratiquée une ouverture rectangulaire d'environ huit centimètres pour le grand côté; le petit côté sera déterminé par les proportions de la feuille sur laquelle on doit exécuter son paysage.

Nous parlerons tout à l'heure de cette *lunette* et nous en expliquerons l'usage.

Le choix d'un sujet à traiter est assez embarrassant pour un débutant. En général on recherche des ensembles

trop compliqués. On devra rejeter les sous-bois, les allées d'arbres qui ont trop d'importance. Il ne faut pas non plus choisir son sujet dans les fonds de vallée, mais bien sur les coteaux, afin d'avoir un horizon dégagé avec mouvements de terrain et arbres se profilant sur le ciel. On devra autant que possible avoir le soleil derrière soi ou sur le côté. Un tronc d'arbre abattu, un fragment de roche, peuvent servir quelquefois de table ou de siège; un buisson peut constituer un abri pour le soleil ou le vent; un hangar peut être mis à profit comme atelier quand il a vue sur un site intéressant. On doit donc beaucoup observer et mettre toute la prévoyance possible à trouver un endroit qui procure à la fois un modèle de paysage intéressant et une installation supportable. Cette dernière condition a aussi son importance, car l'étude ne peut que gagner d'avoir été exécutée sans aucune préoccupation de malaise.

Avant de se fixer dans le choix d'une étude, il sera bon de se servir de la lunette rectangulaire à laquelle nous avons fait allusion; elle sera présentée verticalement devant les yeux et formera ainsi une petite fenêtre à travers laquelle on observera le sujet que l'on aurait l'intention de reproduire. A mesure qu'on éloignera cette ouverture de ses yeux, l'étendue du motif diminuera, et le fragment qui se trouvera compris dans le cadre aura plus d'importance. C'est à cette dernière considération qu'il faut en général s'arrêter, car cette étude d'un morceau qui consiste, par exemple, dans la reproduction d'un arbre sur la gauche du cadre avec un mouvement de terrain derrière lequel apparaît une colline éloignée, donnera un résultat beaucoup plus intéressant que des successions d'arbres, de maisons, de vallées, de chemins qui empêchent l'œil de se reposer sur un point, sollicité qu'il est de voir toutes les parties du tableau auxquelles on a

donné la même importance. Il sera bon d'observer le paysage, à travers la lunette, dans les deux sens, c'est-à-dire en la tournant alternativement en hauteur et en largeur. C'est une question de goût qui déterminera le choix. Il faudra de plus se rendre compte de la position de la ligne d'horizon. Nous savons tous que c'est l'horizontale qui est à la hauteur des yeux du spectateur ; on la détermine sur la nature en présentant une règle ou le côté de la planchette horizontalement à la hauteur des yeux ; elle peut être réelle ou fictive ; mais, dans ce dernier cas, la ligne horizontale que l'on présente à la hauteur des yeux coupe le paysage à une certaine hauteur, que l'on peut arrêter en notant un point par lequel elle passe sur la nature. Si l'emplacement qu'on a choisi pour peindre se trouve être un point très élevé, il est évident que la ligne d'horizon s'est élevée d'autant ; elle sera figurée dans le haut de la feuille, et, dans ce cas, nous laisserons très peu de ciel, un tiers ou deux cinquièmes, par exemple, et une grande étendue de terrain. Si, au contraire, l'emplacement du dessinateur était en contre-bas, la ligne d'horizon descendrait, le ciel et les objets qui s'y profilent prendraient une grande importance, et le terrain, se dirigeant sur nous, serait très raccourci. Dans ce deuxième cas, nous garderions trois cinquièmes de ciel et deux cinquièmes de terrain.

Dans le premier cas, nous nous rapprochons de ce que l'on appelle une vue à vol d'oiseau, et dans le second nous profilons la nature et nous en traduisons une silhouette simplifiée. C'est cette dernière manière de voir qui serait la plus profitable pour débuter.

Quant à la manière de déterminer la limite du paysage dans le sens latéral, il faudra disposer sa lunette de façon à faire occuper à l'objet qui constitue le point intéressant le tiers de la hauteur et de la largeur soit à droite ou à

gauche, en dessus ou en dessous, suivant les exigences du modèle. En somme, nous préconisons la même méthode que pour l'agencement d'une composition décorative de fleurs.

L'étendue réelle d'un motif arrêtée avec la lunette, la composition sera tout indiquée par les points de rencontre des différentes lignes du paysage avec les quatre côtés du rectangle; il suffira de noter des points proportionnels sur les côtés de la feuille à aquarelle, ce qui facilitera de beaucoup la mise en place du dessin.

Au point où nous en sommes arrivés, nous prierons le lecteur de se reporter à la leçon précédente relative à l'exécution du modèle de paysage représenté en trois états, pour se renseigner sur la marche à suivre.

En somme, exécution du ton du ciel par une teinte appliquée à plein pinceau, réserve en blanc des nuages, esquissés légèrement auparavant. Si ces nuages sont légers et vaporeux, au lieu de les réserver, il est préférable de ne pas en tenir compte, en passant la teinte de ciel uniformément. Il faudra se dépêcher ensuite de tamponner légèrement l'emplacement des nuages avec un linge fin enroulé en forme d'estompe; par ce moyen on rattrapera suffisamment le blanc du papier, qui sera modifié après coup par une teinte si cela est nécessaire. On aura ainsi procédé par enlevage.

Les nuages noirâtres d'un ciel orageux sont pochés dans le ciel (mouillé au préalable d'ocre jaune), avec un mélange de vermillon, d'outremer et de noir d'ivoire. L'ocre jaune appliqué en constitue les lumières.

Pour peindre un arbre, quand il est vert très doux, la teinte locale s'obtient avec l'outremer et l'ocre jaune. Cette teinte est passée en premier lieu. Les ombres sont posées ensuite dans la teinte locale encore fraîche, et elles se composent d'un mélange de sienne brûlée et bleu

de Prusse. Les demi-tons sont composés de cobalt et de brun-rouge mélangés à la couleur locale.

A l'automne, l'arbre devient roux; sa tonalité s'obtient avec la laque, la sienne brûlée, le jaune indien, la cendre verte; les ombres sont composées d'outremer et de vermillon.

Le ton local d'un tronc d'arbre s'obtient avec le cobalt et le brun-rouge; les ombres, avec l'outremer et le vermillon.

L'eau limpide reflétant le ciel et ce qui l'entoure est obtenue en glaçant la surface qu'elle doit occuper avec le ton du ciel rendu plus sourd par une pointe de couleur complémentaire; les objets reflétés sont pochés dans cette teinte humide avec leur couleur locale toujours adoucie.

Le ciel et le fond une fois ébauchés, il faut s'occuper des premiers plans, les parties intermédiaires n'étant traitées qu'en troisième lieu.

Quand on veut faire figurer des personnages dans un paysage, ils doivent être traités sommairement, et la réussite réside dans l'appréciation exacte de leur rapport de valeur avec ce qui les entoure.

Si, au contraire, la figure, par son importance, constitue le premier plan, elle doit être plus complète, plus observée comme détails; le paysage devient son encadrement, et les parties avoisinant la figure en constituent le fond, qui est indiqué par de grandes teintes locales rompues dans lesquelles les détails devront figurer sobrement et toujours atténués, dans le but de les laisser à leur plan.

On observe qu'un effet de plein air est toujours dans une gamme claire, qui a pour cause la réflexion des rayons lumineux dans tous les sens.

Les ombres n'existent pas en grandes surfaces, et elles se réduisent à des accents qui se rencontrent seulement

dans les parties très profondes où la lumière ne peut aucunement pénétrer.

Dans ce sujet éclairé par le soleil, les ombres, quoique accusées, conservent une transparence et une finesse qu'il est impossible de retrouver avec la lumière de l'atelier.

L'étude du plein air sera toujours pour l'artiste une source féconde à laquelle il pourra puiser sans cesse, en épurant son goût par la recherche des nuances, qui passent inaperçues pour celui qui n'a pas l'habitude d'observer, mais que l'œil du paysagiste ne laisse pas échapper.

Planche, 7.



CHAPITRE VI

DE LA FIGURE

(Voir pl. X.)

Pour arriver à exécuter une figure à l'aquarelle au premier coup, c'est-à-dire poser les tons immédiatement à la valeur indiquée par la nature, il est nécessaire auparavant d'en décomposer les tons.

Nous conseillons encore une préparation en grisaille qui sera insensiblement réchauffée par des colorations superposées en teintes légères.

Le dessin à la mine de plomb bien établi devra, dans ses grandes lignes, indiquer d'une façon précise les proportions du sujet et son caractère ; ce dessin sera épuré ensuite avec le pinceau chargé d'une teinte moyenne de sienne brûlée et bleu de Prusse, le trait fin et délié dans les lumières, et plus nourri pour les accents.

L'emplacement des ombres du sujet est ensuite couvert par une teinte un peu claire composée de bleu de Prusse et de sienne brûlée, les bords de l'ombre avoisinant les demi-teintes légèrement fondues, pour éviter des duretés.

Avec un mélange de cobalt et de brun-rouge on obtient le gris des demi-teintes de la face, et il faut avoir soin

de réserver le papier blanc pour les parties où le ton de chair est le plus clair.

Ces demi-teintes sont dirigées du côté de l'ombre, sur laquelle elles viennent se superposer; le modelé obtenu de la sorte doit produire une grisaille blonde, ayant de l'analogie avec un dessin modelé d'après la bosse.

Il est nécessaire de faire aller de front les teintes d'ombre qui figurent dans les cheveux, les vêtements et autres accessoires; l'outremer et la sienne brûlée, qui, mélangés, donnent le ton sépia, sont appliqués dans ce cas; on doit donner au fond sa valeur sans s'occuper de sa coloration; on l'obtient avec le gris composé (ocre jaune, brun-rouge). La teinte locale des chairs est alors appliquée avec jaune indien et carmin. Cette teinte locale doit ne pas ménager le blanc des yeux et les lèvres.

La superposition de ce ton local sur les demi-teintes grises les a réchauffées suffisamment pour leur donner leur aspect définitif; il n'en est pas de même de l'ombre, qui reste froide malgré l'adjonction du ton local; il faut, une fois le papier sec, recouvrir les ombres avec un mélange composé d'ocre jaune, de brun-rouge et de cobalt, et donner de la vérité aux paupières, narines, commissure des lèvres, avec le carmin et la sienne brûlée.

Dans l'exécution d'une figure d'après nature, les règles à observer sont :

1° Choix de la pose qui convient le mieux au modèle;

2° Exécution du dessin dans le caractère du sujet avec ses proportions;

3° Remarque sur l'effet de lumière qui le fait le mieux valoir;

4° Composition des ajustements et des accessoires;

5° Indication précise des rapports de valeurs et de tonalités de la face, du costume et du fond.

L'étude de la figure d'après nature exige comme préli-

minaires de nombreuses études en grisaille d'après la bosse; ces exercices aideront le débutant à saisir rapidement les grandes proportions de son sujet et à poser des teintes souples et justes sans préoccupation de la couleur; une fois ce point acquis, il pourra aborder l'étude de la nature, qui se présentera avec le charme de la couleur et la mobilité qui en constitue la vie.

Il sera nécessaire d'observer le milieu dans lequel le personnage est représenté; la composition des ajustements, ainsi que les différentes couleurs mises en jeu, qui doivent, avec le concours du fond, produire un ensemble harmonieux, tout en laissant l'effet principal sur la tête, qui est généralement le point du tableau où se concentre l'intérêt; on doit tirer tout le parti possible des qualités qui existent dans le modèle. La coloration des cheveux comme qualité de couleur nous guidera pour le modelé des chairs, ou, autrement dit, il faut peindre ces chairs avec les mêmes couleurs qui entrent dans le ton des cheveux.

Le fond sur lequel se détache une figure doit en général être d'une valeur équivalente à la demi-teinte principale du sujet.

Si nous considérons la figure au point de vue décoratif, nous ferons remarquer que l'agencement des lignes, qui ressort de la science de la composition, étant bien établi, il y aura ensuite à observer le milieu dans lequel doit figurer cette décoration, que la teinte de fond est d'une grande importance, et que les couleurs doivent être choisies dans les complémentaires, ce qui nous amène à considérer les deux cas suivants :

1° Le fond est dans une gamme claire et douce;

2° Le fond est traduit par une coloration vive et soutenue.

Dans le premier cas, la figure se découpe en silhouette

sur le fond; autrement dit, elle se détache en valeur, et, afin d'établir d'une façon compréhensible la corrélation qui existe entre cette figure et son fond, nous allons choisir un exemple.

Une tête châtain clair se profile sur un fond vert-d'eau. La coloration contenue dans le fond vert provoquera dans l'œil la complémentaire (rouge), qui se reportera du vert sur les chairs, et afin d'empêcher les chairs de paraître rouges, il faudra faire dominer le vert, ce qui revient à dire qu'il faut peindre les chairs avec le ton du fond pour qu'il y ait harmonie.

Dans le second cas, une figure peut se détacher en lumière sur un fond sombre, intense, chaud et profond; les vêtements sont dans la même gamme que le fond, et la face est la seule note claire du tableau. Dans ce cas, les contrastes de couleur ne sont pas à considérer, et la seule théorie qui puisse s'établir est celle relative aux contrastes de valeur. La science qui a pour but l'interprétation de ce genre d'effet prend le nom de science du clair-obscur. Les beaux portraits de Rembrandt, Van Dyck, Philippe de Champaigne, sont traités dans cette donnée.

ÉTUDE DE LA PLANCHE X. — FIGURE EN DEUX ÉTATS

1er état. — Exécution du dessin au crayon mine de plomb n° 4. — Reprise des accents au pinceau avec le brun-rouge. Cette couleur ne doit pas être employée intense.

Les cheveux sont préparés avec un mélange de bleu de Prusse et de sienne brûlée; ce ton est plus ou moins dilué d'eau dans le travail du modelé. Le modelé des chairs est composé d'un mélange d'outremer et de brun-rouge plus ou moins dilué. — Fleurs, carmin et outremer. — Corsage, brun-rouge et outremer. — Fond, bleu de Prusse et sienne brûlée.

2e état. — Brun-rouge et jaune indien pour le ton local des cheveux. — Pendant que cette teinte est humide, on pourra adjoindre

les vigueurs, qui auront ainsi plus de profondeur. Il suffira pour cela de repiquer avec le pinceau tenu d'aplomb un mélange de sienne brûlée et d'outremer.

Le ton local à appliquer sur les chairs sera composé de carmin et de jaune indien. Le cou sera tenu dans un ton ambré. Il suffira pour cela de faire entrer moins de carmin dans le mélange. En ajoutant un peu plus d'eau on obtiendra le ton de la poitrine.

Une teinte plate de carmin et outremer donnera la couleur du corsage et de la jupe.

Différentes teintes plates vives de carmin et vermillon, de jaune indien et bleu de Prusse, donneront la coloration des tulipes et de leurs feuilles. Une teinte plate de jaune indien et de cendre verte pour la tonalité du fond, qui sera exécuté en deux fois : la partie de gauche d'abord; la partie droite s'y reliera par juxtaposition. Par ces différentes opérations on sera conduit à couvrir toutes les différentes surfaces colorées de son sujet, qui doit de la sorte donner l'effet. Alors seulement on pourra s'occuper des accents constituant les traits, en cherchant à rendre l'expression du modèle. Une légère teinte de carmin sur la lèvre inférieure et une pointe de brun-rouge pour la lèvre supérieure.

Avec le mélange de l'outremer et du brun-rouge on pourra renforcer le modelé des ombres, mais cela insensiblement, c'est-à-dire toujours avec des teintes légères et le pinceau peu chargé. Quelques accents seront ajoutés ensuite. Ils s'appliqueront en dessous de la paupière supérieure, aux narines et à la commissure des lèvres. Nous laissons à l'initiative du copiste le travail complémentaire du fond et des fleurs.

Nous conseillerons de recommencer cette même étude en s'abstenant de consulter le 1er état et de chercher à rendre *au premier coup* l'effet obtenu dans le second. Il est évident que dans ce cas on doit faire entrer dans le ton à appliquer une quantité de gris représentée par celle qui figure dans le 1er état. Car il ne faut pas oublier que les ombres des chairs ne doivent pas avoir un aspect rougeâtre, qui ôterait tout le charme en détruisant leur transparence et leur finesse.

CHAPITRE VII

DE LA DÉCORATION DES APPARTEMENTS

Le tapissier décorateur. Ses études artistiques. — Le domaine des arts appliqués à la décoration prend de jour en jour une extension plus considérable. Toutes les publications qui paraissent journellement et qui nous parviennent de tous les points du globe, démontrent que les esprits sont à la recherche de formules nouvelles.

On s'ingénie à rechercher de l'originalité, et s'il est un point important à signaler dans la décoration, c'est bien celui qui a trait au milieu dans lequel nous vivons.

Savoir rendre harmonieux un intérieur est une science dans laquelle doit se révéler le goût du décorateur. Les meubles, tentures, objets d'art, quelque riches soient-ils, doivent être choisis pour concourir à un ensemble agréable à l'œil. Leur cadre est à étudier, et l'étendue des colorations diverses qui contrastent est à calculer. Les considérations à observer sont infinies, et c'est là qu'il est indispensable de faire appel à toutes les recommandations conseillées dans ce traité. Dans nos écoles professionnelles et nos écoles d'art décoratif, nos jeunes gens reçoivent une instruction dans ce sens : dessin d'art, perspective, anato-

mie, histoire de l'art, etc. Quant à l'étude de la couleur, elle est souvent négligée, par la raison qu'on s'en rapporte au goût de l'élève. Encore faut-il lui inculquer ce goût, surtout s'il ne l'a pas à l'état inné, et c'est pour cette raison que nous avons insisté sur l'étude de l'harmonie des couleurs, sans laquelle tout sera livré au hasard.

Non seulement il y a à observer l'effet que peuvent produire des combinaisons de tons colorés, mais encore il est nécessaire de tenir compte de ce que deviendra cette harmonie à la suite d'un éclairage plus ou moins tamisé; d'autre part, l'éclairage nocturne doit entrer en ligne de compte.

Pour observer les phénomènes que peut produire la lumière artificielle, on pourra avoir recours au prisme, qui nous indiquera ce que deviennent ces mêmes couleurs observées dans un effet diurne auparavant. Si nous supposons que c'est le gaz la lumière en usage, cette lumière, décomposée par le prisme, ne nous donnera pas les sept couleurs distribuées de la même façon, ni la même étendue.

Le rouge et l'orangé dominent.

Le vert jaunâtre occupe ensuite le second rang par son étendue.

Le bleu et le violet sont très restreints.

Dans la lumière du gaz, la neutralisation qui devrait donner le blanc ne peut avoir lieu, parce que le rouge et le jaune sont en trop grandes quantités. Cette lumière jaune est très apparente quand on la compare à celle de la lune.

Si nous observons les couleurs de la palette éclairées par la lumière du gaz, nous constatons que le rouge devient doré, le grenat deviendra aussi plus chaud, le jaune indien devient orangé.

Le rose froid deviendra couleur chair;

Le chrome clair, blanc;

Le bleu de Prusse, verdâtre;

L'outremer, violet gris, parce qu'il est neutralisé par l'addition de l'orangé que la lumière lui prête. Le blanc mat deviendra légèrement doré.

(Le bleu violacé employé par les blanchisseuses a pour but de détruire la qualité jaunâtre du linge.)

A l'éclairage au gaz, ce linge n'en paraîtra que plus blanc.

Le noir jaunâtre sera terne, et le noir bleuté deviendra velouté.

L'éclairage électrique, adopté dans les appartements modernes, c'est-à-dire la lampe Édison, ne modifie pas sensiblement les effets de l'éclairage par le gaz.

Il n'en est pas de même cependant du bec Auer, qui par sa blancheur nous donne, à la décomposition par le prisme, un spectre presque identique à celui de la lumière solaire. Aussi conseillerons-nous cet éclairage à toutes les personnes qui ne pourraient consacrer que leurs soirées à l'étude de l'aquarelle. Inutile de mentionner que l'éclairage au pétrole a les mêmes inconvénients que le gaz ordinaire, et, en résumé, pour toutes les lumières jaunâtres ce sont le rouge, le jaune et le vert qui s'en accommodent le mieux.

Planche, 8.



CHAPITRE VIII

LA FIGURE HUMAINE ET LES COULEURS QUI LUI CONVIENNENT

Choix des tentures murales. — Un intérieur d'appartement est créé dans le but de s'harmoniser avec la personne qui l'habite. Sa composition doit en révéler le caractère ainsi que sa nature physique.

Il est évident que le salon habité par une femme élégante ne peut nous donner la même impression que le cabinet d'un diplomate.

Il faut donc agir avec beaucoup de tact et de goût pour faire entrer en jeu les tentures et les draperies, suivant le milieu social avec lequel on est en rapport. Nous avons dit que dans un portrait d'après nature le fond jouait un grand rôle, puisqu'il influe sur la coloration du personnage.

Il y aura donc à tenir compte de la nature physique tout autant que de la nature morale.

Suivant le type de la figure humaine, qui dépend de sa nationalité, du climat où il est né, nous aurons à modifier ce qui l'entoure.

En Europe, la race blanche peut se diviser en deux types distincts : les natures blondes et les natures brunes.

Pour les blonds, nous trouvons une harmonie d'analogue, c'est-à-dire des cheveux composés de couleurs semblables à celles des chairs (orangé).

Dans le type brun, nous constatons un effet de contraste : cheveux noir-bleu et coloration des chairs orangé.

Nous opposerons au type blond des draperies d'un ton plutôt froid : gris-bleu, vert-d'eau, mauve. Au type brun conviendront les tentures vieil or, grenat, orangé, etc.

Le ton orangé conviendra admirablement à une personne brune, car il donnera de l'intensité veloutée à sa chevelure, et de plus de la finesse aux carnations, en neutralisant en partie leur ton orangé par la complémentaire que lui enverra le fond qui est le bleu. Ce serait donc une erreur de garnir une chambre habitée par une personne blonde avec des tons rose vif ou grenat, car l'œil, par effet de contraste, transporterait le complémentaire du rouge, qui est le vert, sur sa face, et de la sorte lui verdirait le teint. Cependant le rose conviendra à une blonde dont le teint serait trop animé, et le vert clair conviendrait à celle dont le teint serait plutôt pâle.

Le vert foncé peut convenir à des colorations mates;

Le rouge foncé, à un teint rougeâtre.

Le violet jaunit une peau blanche et dore une peau par trop mate; il convient à une figure violacée. Toutes ces remarques ont leur plein effet quand elles s'appliquent à des étoffes brillantes, mais claires. Dès l'instant où elles deviennent sombres, elles agissent plutôt par effet de contraste de valeur et éclaircissent dans ce sens une figure; ce qui ne signifie pas absolument que l'effet en est heureux, car ces intensités peuvent produire des duretés, surtout si les toilettes sont claires.

Les tapisseries sont d'un heureux effet comme tentures quand elles sont choisies dans des tons sobres. Elles ne peuvent convenir si des scènes représentées par des

personnages et trop apparentes sont coupées par un meuble.

Les glaces dans les appartements jouent un rôle important, car elles agrandissent un espace tout en reproduisant dans une disposition renversée et dans un autre aspect l'ensemble d'un mobilier. Toutes ces remarques ont pour but de rendre plaisant l'intérieur que nous habitons, et le tapissier décorateur n'obtiendra pleine réussite qu'à la condition d'étudier ses projets avec goût.

Quant aux moyens à employer par lui pour décider un amateur à lui confier une œuvre décorative, ils résident dans l'exécution d'un projet à l'aquarelle avec devis à l'appui.

Il lui est confié la fourniture des meubles, écrans, paravents, galeries, panneaux décoratifs, bronzes d'art, etc., et cet ensemble doit constituer une harmonie distinguée. Ces connaissances techniques ne peuvent s'acquérir d'une façon efficace par la pratique du métier; elles doivent être le résultat d'une instruction artistique de jeunesse et de la fréquentation des cours de dessin à vue, de dessin industriel, d'histoire de l'art, de perspective et d'aquarelle.

Les écoles municipales de Paris : écoles Boule, Germain-Pilon, Bernard-Palissy, possèdent un enseignement bien approprié aux jeunes gens qui se destinent aux arts industriels, et l'instruction qu'ils peuvent y acquérir doit leur faire entrevoir un brillant avenir. Ils vont se rencontrer dans les ateliers avec des camarades qui n'ont pas eu l'avantage de recevoir cette instruction. L'apprentissage de ceux-ci s'est fait à l'atelier seulement, et ils héritent de tous les errements qui y sont inhérents.

L'ensemble décoratif qui serait confié n'aura chance de réussite qu'en se pénétrant d'abord du goût du client, avec qui de fréquents entretiens sont indispensables. Des

croquis des différentes pièces seront relevés avec les trois dimensions, ainsi que les emplacements des portes, cheminées, glaces, baies et principaux meubles. Des dessins en perspective avec des tons d'aquarelle devront faire entrevoir ce que serait l'exécution. C'est par des effets pittoresques harmonieusement établis que l'on parvient la plupart du temps à séduire un amateur.

Les parties importantes d'une décoration peuvent être présentées en projet grandeur d'exécution : c'est ainsi que la satinette, qui est une étoffe bon marché, sera mise à contribution. On pourra, par un judicieux choix de tons complémentaires, trouver des harmonies à l'aide de cette seule étoffe; mais on pourra de plus, puisqu'elle ne se trouve qu'en tons unis, l'agrémenter de couleurs peintes, qui donneront de la richesse à l'ensemble.

Nous nous étendrons un peu sur ce point pour ceux qui sont désireux de connaître quelques procédés pratiques. Chacun sait qu'une cantonnière, un lambrequin, un baldaquin, sont figurés par du velours ou de la soie enrichis par des broderies, le tout encadré par des galons ou des passementeries. L'œil vient se reposer sur ces surfaces quand il quitte le jeu des plis, des festons ou des chutes composant le décor.

Il serait dispendieux de consacrer des étoffes brodées à des projets, et il est préférable de se contenter d'un facsimilé. Pour le début, on emploie le crayon, le fusain et le pastel. Dans la recherche d'une composition historiée, le procédé est assez pratique, puisque l'on peut effacer et modifier ses recherches à volonté; cependant il est bon de fixer ce travail, qui au moindre frottement peut disparaître en partie. C'est par l'aquarelle additionnée de gouache que ce résultat sera atteint. Supposons un bandeau régnant à la hauteur de la galerie d'une fenêtre; afin de bien nous représenter notre projet, disons, par exem-

ple, que les tentures de cette fenêtre sont grenat avec des revers jaune verdâtre; ces rideaux sont retenus par des embrasses, et leur partie supérieure est recouverte par une bande d'étoffe qui prend le nom de lambrequin. Nous voyons que c'est un ton vert-mousse qu'il faudra choisir comme complémentaire de la couleur grenat des tentures. Admettons de plus que la surface murale entourant cette fenêtre est un ton gris-bleu soutenu, on se rendra facilement compte de l'harmonie de cet ensemble en observant toutefois que tous ces tons sont unis, et c'est pour ce motif que nous désirons historier la surface du lambrequin et simuler, si nous le jugeons à propos, un galon de 6 à 8 centimètres de largeur sur tout le pourtour des rideaux. Les surfaces à peindre seront tendues sur des châssis ou sur un mur avec de la semence.

L'esquisse se fera au crayon, au pastel, d'après une maquette composée sur du papier : cette esquisse, que nous supposons être une guirlande de fleurs retenue aux extrémités du lambrequin par deux rubans, est encadrée par un galon. C'est avec une brosse à peindre ronde que nous appliquerons nos couleurs. Comme l'étoffe, par sa nature, est absorbante, il sera nécessaire d'ajouter au mélange un peu de gomme adragante, sous peine de voir la couleur liquide s'étaler en dehors du trait du dessin.

Les étoffes sombres sont d'une exécution picturale plus difficile si on ne met pas du blanc dans le mélange. Si nous appliquons un ton de carmin vif sur la satinette vert-mousse, le résultat est un ton brun peu voyant, qui est en somme du rouge neutralisé par sa complémentaire.

Dans ce cas, il sera plus pratique de peindre en camaïeu gris très clair par l'addition de la gouache, qui, une fois sèche, sera glacée par un ton rouge vif. Il en sera de même pour le feuillage, qui, lui, sera teinté avec le mélange du bleu de Prusse et le jaune indien.

On peut envisager l'interprétation de ces décors de deux manières.

Le ton de l'étoffe peut être gardé comme le fond sur lequel se détache la composition. Dans ce cas, le motif sera peint avec la complémentaire de cette étoffe.

Ou bien le motif est réservé pour exalter le ton de cette étoffe, et c'est le fond environnant qui est teinté avec cette complémentaire.

Si, par suite d'une réunion d'étoffes brillantes, on juge à propos d'exécuter un camaïeu, on verra par la pratique que la couleur à employer, additionnée de blanc et de gomme adragante, sera celle du ton de l'étoffe.

Ex. : la guirlande de fleurs dessinée sur le lambrequin vert-mousse devant être exécutée en grisaille, si nous appliquons du blanc pur, nous nous apercevons que ce blanc, par suite du contraste successif provenant du vert, paraît rosé, et, pour neutraliser cet effet, on est tenu d'ajouter du vert à ce blanc, c'est-à-dire la couleur du fond.

Ce travail sur satinette peut se faire sur n'importe quelle étoffe, mais, dans tous les cas, nous recommandons de laisser un dessin extérieur très apparent, qui sera rempli par des applats colorés peu modelés, car le relief exagéré est contraire au sentiment décoratif.

EXÉCUTION D'UN DOSSIER DE FAUTEUIL LOUIS XVI

Nous nous proposons de décorer, par exemple, un dossier de fauteuil Louis XVI recouvert de toile à voile vert-bouteille.

Il faudra d'abord relever le tracé de ce dossier sur la toile à voile, tendue sur une planche à dessin, et en reproduire le même tracé sur une feuille de papier bulle.

En prenant la nature pour guide, son étude nous donnera des aperçus originaux, ce qui nous évitera de tomber dans des redites ou des pastiches.

Nous ne proscrivons pas l'étude des styles qui tiennent à notre art national. Nos devanciers ont étudié la nature, qui a été le point de départ de leurs inspirations. Ce qui a été vrai l'est encore aujourd'hui, et ce sont nos mœurs, le régime sous lequel nous vivons, qui, modifiant le tempérament national, donneront à nos œuvres un caractère contemporain.

Sur l'étoffe destinée à recevoir notre composition, étoffe posée à plat sur le parquet de notre atelier, nous disposerons un groupe de fleurs naturelles. Le goût devra présider à cet arrangement, telle une modiste garnissant de fleurs un chapeau.

Cet arrangement se fera avec facilité sur cette surface horizontale d'étoffe; on saura dissimuler en partie les tiges trop apparentes par du feuillage en élaguant aux ciseaux les parties qui peuvent faire confusion. Une branche d'iris mauve aura pour voisinage un groupe d'anthémis ou de marguerites jaunes.

Nous devons nous limiter dans le nombre de fleurs, car le mérite d'une composition florale réside plutôt dans l'harmonie de deux complémentaires : ce qui est suffisant pour obtenir une composition bien ordonnancée. Il faut de la souplesse dans le mouvement des tiges, et que le volume de la fleur principale ait sa contre-partie dans un autre volume presque équivalent et lui répondant, mais sur une ligne inclinée, de façon à éviter la disposition strictement symétrique, qui est ennuyeuse. Il est, de plus, convenable d'éviter que la silhouette de la composition n'épouse la forme du cadre, c'est-à-dire le dossier du fauteuil; il faut, au contraire, que là où le cadre donne un angle arrondi, nous évitions de trop garnir cet angle,

tandis qu'au contraire, dans un endroit rectiligne, nous risquerons une brindille, un bouton de fleur se rapprochant du bord, en ayant soin de faire un rappel de cette indication dans la partie similaire diagonalement opposée.

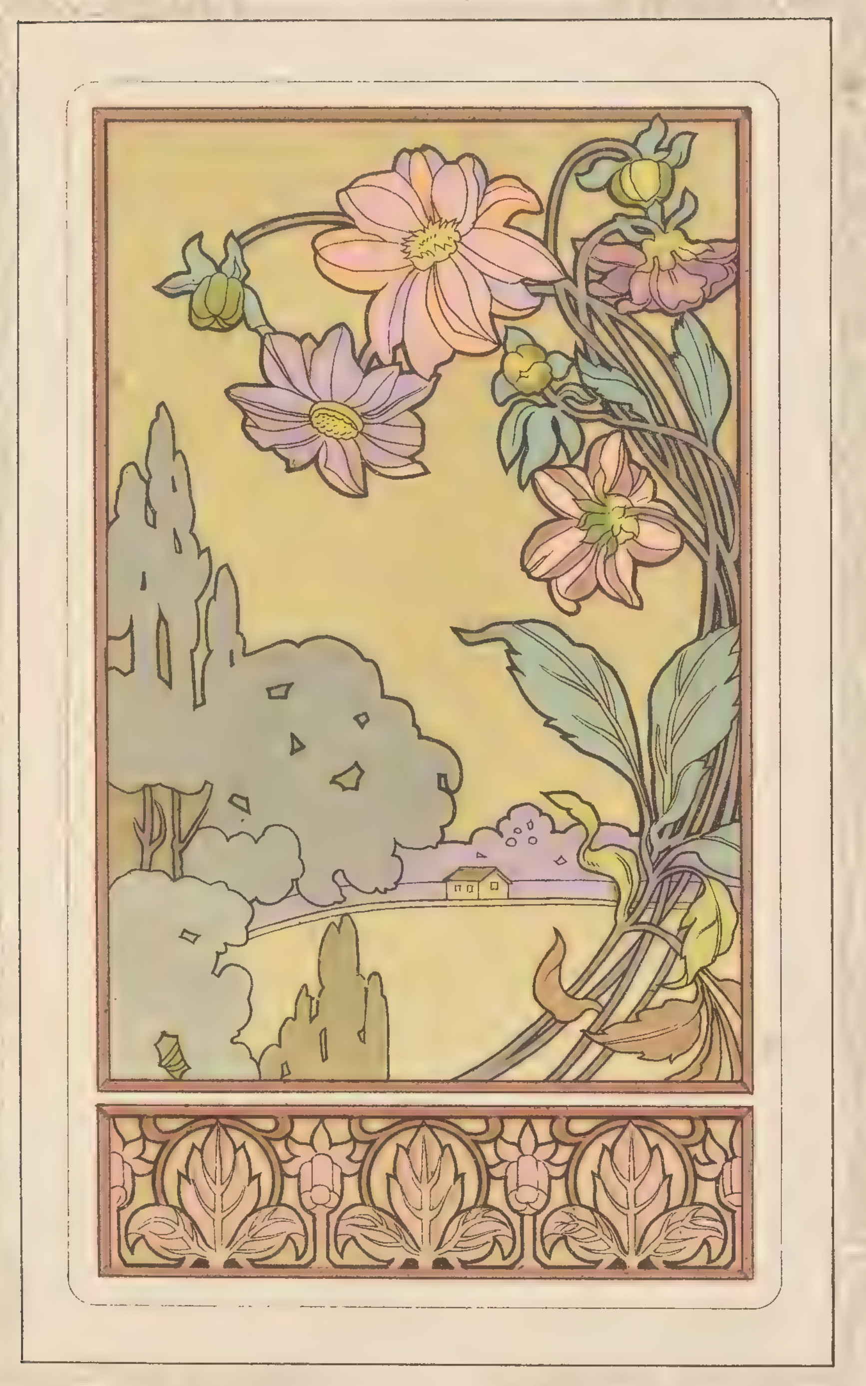
En résumé, le tapissier décorateur doit, en plus de son goût personnel, s'inspirer de l'interprétation florale de style Louis XVI. Les fleurs naturelles, une fois groupées selon les recommandations énoncées précédemment, seront dessinées au fusain sur la feuille que nous avons préparée.

On devra, dans cette esquisse, observer strictement la mise en place en copiant d'abord ces fleurs sans aucune interprétation. Pour bien juger de l'ensemble de son modèle, on devra le poser très bas pour le voir en plan et le dessiner debout. Il sera fait abstraction des ombres portées du motif sur le fond, et les ombres propres des différentes parties seront traitées sobrement, afin d'éviter un relief exagéré. Quant aux diverses colorations, elles devront être résumées, c'est-à-dire rendues par un ton moyen que l'on percevra sur la nature en clignant les yeux.

Le dessin terminé sera épuré et simplifié par des suppressions de détails que l'on jugera ne pas être indispensables. C'est à l'aide d'un papier calque posé sur l'étude que l'on obtiendra le dessin définitif qui doit être transporté sur l'étoffe en le repassant à l'aide d'une pointe en bois taillé, l'envers du calque ayant été au préalable enduit de pastel blanc. Ce tracé sera raffermi au pinceau avec un ton d'encre de Chine un peu soutenu.

Alors seulement interviendra le rôle du coloriste, qui devra suivre les recommandations de notre paragraphe précédent pour rendre l'effet à l'aquarelle additionnée de gouache.

Planche, 9.



L'harmonie devra en être douce ; des colorations un peu éteintes, tout en ayant de la fraîcheur, seront plus goûtées qu'un éclat immodéré qui attire le regard ; car il ne faut pas perdre de vue que notre décoration est un appoint devant faire valoir la beauté du meuble et qu'elle ne doit pas l'écraser.

CHAPITRE IX

L'ÉBÉNISTE, LE SCULPTEUR, LEURS ÉTUDES ARTISTIQUES

Quelles que soient les professions industrielles que nous envisagions, nous devons faire remarquer combien l'instruction artistique est précieuse aujourd'hui.

Si nous prenons au début de son apprentissage un jeune élève, nous exigerons de lui tout d'abord le certificat d'études. La géométrie élémentaire et quelques notions de géométrie dans l'espace lui seront nécessaires. Une revue descriptive de tous les outils dont il est appelé à se servir, leur rôle, comment ils sont construits et la raison de leur structure, facilitera beaucoup le débutant dans son apprentissage. Tous ces outils seront dessinés d'après nature à main levée à échelle réduite. De là l'occasion de l'entretenir des différentes échelles à employer dans telle ou telle circonstance. Le dessin de ces outils sera encore l'objet d'études élémentaires de perspective; le sujet à dessiner sera placé d'abord à la hauteur de l'œil, c'est-à-dire sur la ligne d'horizon, ensuite au-dessus et enfin au-dessous.

Lignes perpendiculaires au plan du tableau fuyant au point de vue qui est le point situé en face le spectateur sur la ligne d'horizon. — Tous ces exercices seront tracés au crayon n° 3 dur, taillé très fin.

Description de la boîte de compas, comment on se sert des différents outils qui la composent.

Tracé a l'encre de Chine des épreuves faites au crayon.

Lignes d'axe. — Lignes de projection. — Lignes cachées. — Lignes de cotes.

Ce que l'on entend par plan, élévation, vue de côté ou de profil, coupes, etc.

Notions élémentaires de lavis a l'encre de Chine. Ombre a 45°. — Teintes conventionnelles. — Ton du bois apparent. — Ton du bois que l'on suppose sectionné. — Fil du bois en long ou debout.

Ces notions élémentaires, que nous énumérons succinctement, permettront déjà de former l'apprenti au point de vue théorique, l'apprentissage manuel étant mené conjointement.

On devra cependant bien se garder de lui laisser croire que les travaux qu'il est appelé à exécuter, quelle que soit leur importance, seront toujours des œuvres courantes, c'est-à-dire des objets mobiliers dont on arrive à connaître les dimensions de mémoire, ce qui évite la consultation des plans qui s'y rattachent, mais a aussi pour inconvénient de priver le constructeur de les étudier et de se familiariser avec leur lecture.

Dans le but de faire sentir à l'ouvrier d'art combien l'instruction artistique lui est utile, nous lui dirons qu'il doit avoir pour ambition, non seulement de construire avec précision et avec goût un meuble dont le tracé lui a été fourni, mais encore de pouvoir lui-même créer un

projet en lui donnant une originalité qui fasse pressentir une œuvre nouvelle. Dans ce cas, la recherche du sujet, c'est-à-dire le croquis inédit, est crayonnée à main levée en petite dimension (5 à 6 centimètres par exemple). C'est à la forme générale que l'on doit s'attacher tout d'abord; ce croquis peut être représenté en vue perspective sous l'aspect qui peut le mieux en faire voir les parties intéressantes.

Si notre élève a reçu quelques notions de modelage, il pourra à la même échelle, modeler à la cire son meuble pour se rendre compte de sa masse et de son degré de sveltesse; le croquis revu, amendé, corrigé avec réflexion, sera traduit en géométral au 5e ou au 10e suivant la grandeur de l'objet mobilier. Un plan avec élévation et autant de coupes qu'il sera nécessaire pour faire voir le jeu des assemblages et les parties cachées.

Il sera joint à ce dessin en géométral une vue perspective graphique à la même échelle, donnant l'aspect des colorations des différents bois employés, bronzes, ferrures. Il sera mentionné autant de cotes qu'il sera possible dans ce dessin en réduction. Elles devront être exprimées clairement et toujours en millimètres, c'est-à-dire que la dimension de 1^{m},25 centimètres par exemple se traduira par 1,250, la dimension de 15 centimètres par 150, et celle de 23 millimètres par 23. Il sera donc inutile de répéter 0^{m},023, ce qui encombrerait le dessin de chiffres inutiles.

Il sera bon dans ces compositions de consulter les hommes compétents et qui ont l'expérience pour eux, avant d'aller plus loin dans l'étude de l'objet mobilier. Alors seulement on pourra aborder le tracé en grandeur d'exécution.

Sur une grande feuille de papier bulle tendue sur une planche à dessin on tracera des axes se rapportant à l'élé-

vation, située en haut, le plan géométral sur le même axe en dessous. Les coupes et profils devront, autant que possible, ne pas encombrer l'élévation et le plan; on ne doit pas hésiter à faire figurer leurs tracés séparément pour mieux en faire saisir la clarté. Nous supposerons que le meuble dont il s'agit ne contient pas de motifs sculptés, nous proposant plus tard d'entretenir nos lecteurs des conditions que doit remplir le sculpteur ornemaniste. Le dessin traduit au crayon et exprimé clairement sera tracé sans exagération au tire-ligne par des traits assez forts. Si la mouluration était complexe, la série de lignes parallèles la représentant prendrait un aspect d'ensemble par trop noir, et les traits au tire-ligne seraient trop pleins. On pourra cependant accuser les lignes importantes, c'est-à-dire qui limitent les grandes proportions, telles qu'un entablement, une corniche, une devanture, un couvercle, un socle, etc.

Les axes seront représentés par des fragments de lignes fines dont les intervalles seront occupés par un point.

Les lignes de projections, que l'on appelle lignes pointillées, formeront une suite de lignes interrompues d'une longueur constante de 5 à 6 millimètres.

Les lignes représentant des parties cachées se traduiront par une succession de points ronds indiqués avec le tire-ligne tenu verticalement et distants entre eux d'un intervalle constant d'un demi-millimètre.

Les cotes seront figurées par des lignes fines à l'encre rouge, aux extrémités desquelles seront tracées deux flèches dont les pointes toucheront l'intervalle dont on veut indiquer la dimension.

Quand une ligne de cote est verticale, le chiffre qui la représente doit toujours la mentionner de façon qu'on puisse la lire en penchant la tête à gauche du dessin.

Dans les coupes, pour le bois en droit fil, une légère

teinte de sépia sera appliquée d'abord; une fois sèche, les fibres du bois seront représentées avec cette même teinte de sépia par des lignes longitudinales avec un pinceau. Pour la coupe bois debout, sur cette même teinte en sépia, les lignes seront transversales, c'est-à-dire reliant les plus petites épaisseurs. On pourra, pour donner à ce travail un aspect un peu artistique, choisir un fragment de bois de hêtre et, dans les deux cas, copier d'après nature le jeu des fibres.

Les courbes à tracer dans un profil, quart de rond, gorge, baguette, doucine, cavet, etc., doivent toujours être tracées au compas. Dans le cas où une grande courbe, par sa souplesse, ne pourrait s'obtenir par des arcs de cercle raccordés, il serait nécessaire de construire un gabarit sur un carton découpé, s'adaptant exactement à la silhouette du projet. Il est nécessaire, dans le tracé du dessin à l'encre, de commencer par la représentation de toutes ces courbes, car l'expérience démontre qu'il est bien plus commode de raccorder des droites à des courbes que des courbes à des droites.

En admettant que l'ébéniste ne soit appelé qu'à confectionner des meubles courants, il aura l'occasion, dans l'exécution des placages et dans tous les travaux de marqueterie, de faire voir son sentiment personnel. Là encore les parties décorées par des bois de différentes colorations seront étudiées dans l'exécution d'un dessin grandeur nature, et le travail de composition nécessité aura pour point de départ la nature : une branche de fleurs avec son feuillage dessinée sincèrement, sera le point de départ d'une composition s'adaptant à la surface à décorer; ces fleurs simplifiées, stylisées selon les exigences de la marqueterie.

Il ne faudrait pourtant pas se laisser aller à prodiguer les nuances, car l'effet ne peut que gagner à être obtenu

à peu de frais. Une couleur et sa complémentaire entourées par des teintes presque neutres séduiront beaucoup plus qu'un bariolage, qui de plus aurait l'inconvénient de faire monter le prix de revient.

Dans les assortiments de couleurs qui ont pour base la géométrie esthétique, on obtient couramment des effets imitant des nattes, des carrelages ; il y a dans ce genre de travail un grand écueil à éviter et dont généralement on ne tient pas compte ; par suite des oppositions de colorations et par la contrariété des fibres, on arrive à donner à une surface qui doit rester plane un aspect produisant des creux et des saillies.

Les placages les plus communément employés sont l'assemblage en fougère et en bois frisé d'onglet.

En résumé, quel que soit l'agencement adopté en marqueterie, il doit rester simple. Les trophées, les guirlandes, les macarons, ne doivent pas viser à rendre des effets de peinture ; les colorations obtenues avec les bois naturels donneront toujours une harmonie plus en rapport avec le meuble à décorer que les bois teints.

Pour les meubles de luxe, chiffonniers, secrétaires, on a eu recours sous Louis XV à la palette des artistes en renom : les Boucher, les Lancret, les Fragonard, ont décoré des meubles avec succès.

Cependant nous faisons toutes nos réserves sur ce genre désigné sous le nom de vernis Martin. Il a une valeur personnelle quand la peinture est exécutée par un maître ; elle devient banale et rappelle l'image quand elle est exécutée commercialement.

Dans un autre ordre d'idées, nous citerons la décoration du cuivre incrusté dans un fond d'écaille. C'est l'artiste français Boule qui a créé ce genre, et voici succinctement ce que ses recherches lui ont fait imaginer. Sa composition décorative était recherchée avec soin dans la surface gran-

deur d'exécution; une fois le dessin complètement revu dans son ensemble et ses détails, il est reporté sur une plaque de cuivre d'un millième d'épaisseur environ et tracé nettement à la pointe sèche; une feuille d'écaille de même épaisseur et de même surface est juxtaposée en dessous de la feuille de cuivre, faisant pour ainsi dire corps avec elle. Cet ensemble, convenablement fixé à l'aide de griffes pour assurer son immobilité absolue, est découpé dans toutes les parties extérieures du dessin à l'aide d'une scie à découper d'une extrême finesse. On obtient de la sorte deux épreuves : la première, l'ornementation en cuivre; la deuxième, la feuille d'écaille ajourée pour donner place à la première épreuve, qui peut s'incruster exactement dans la seconde. Cette opération, bien simple cependant, a rendu son auteur immortel. Mais qu'on ne s'y trompe pas, la gloire qui s'attache à son nom réside dans le sentiment esthétique qui l'a inspiré. Avant le report sur la feuille de cuivre, que d'études, que de changements le dessin n'a-t-il pas subis? Aussi combien sent-on dans ces beaux meubles la conscience de l'artiste travaillant sans aucune arrière-pensée commerciale.

Aujourd'hui, dans un but économique, on ne se contente pas d'incruster le cuivre dans la nacre ou l'écaille; comme dans l'opération du découpage, on obtient non seulement les deux épreuves dont nous venons de parler, mais encore deux contre-épreuves; on a trouvé bon de les utiliser, et on incruste l'écaille dans le cuivre! L'effet est loin d'être harmonieux, car le métal devient le fond; par suite, il prend trop d'étendue, et l'ensemble produit du clinquant.

La décoration des meubles peut aussi être représentée par le laqué. Les meubles chinois et japonais donnent une idée de ce que l'on peut obtenir. Dans nos meubles modernes la laque pourrait jouer un grand rôle; malheureusement on n'y trouve pas encore une originalité qui

se produira peut-être le jour où, un style nouveau surgissant, elle pourra s'y adapter avec succès.

Dans l'industrie du bois, le rôle de l'ébéniste est très étendu, et l'occasion se présentera toujours pour lui de faire œuvre d'artiste; malheureusement on est toujours pressé de produire quand même, et le sentiment artistique ne peut recevoir d'application qu'à la condition que le temps ne lui soit pas mesuré.

CHAPITRE X

LE SCULPTEUR SUR BOIS

Dans l'industrie il suffit d'énoncer la nature d'une profession pour qu'immédiatement l'esprit se représente une spécialisation : un sculpteur sur bois installé à son établi exécutera sa sculpture sur un modèle donné; le côté métier sera plus ou moins habile, il pourra posséder un tour de main qui le rendra remarquable aux yeux de ses confrères, et, en somme, on sera satisfait dans le monde industriel. Cependant les vrais artistes, ceux qui voient toujours au delà, diront que ce n'est que du métier et que le sentiment fait défaut.

Quand nous faisons allusion à ce que nous appelons le sentiment, il ne faut pas s'imaginer qu'il peut exister seul, s'il n'a pas pour base l'éducation artistique, la science dont les lois sont immuables. De là encore ce besoin pour le sculpteur d'enrichir sa mémoire, de développer son intelligence et son jugement par l'étude de l'histoire de l'art.

Il devra, pour mettre à profit ce qu'il aura appris, se dire que les œuvres qu'il est appelé à exécuter sont la partie décorative de l'industrie du mobilier; il devra, sur le des-

sin pittoresque d'un meuble *nu,* en chercher le côté décoratif par des motifs de sculpture, soit rapportés lors de l'exécution de ce meuble, soit entaillés dans le meuble même.

Le procédé le plus consciencieux sera employé dans cette étude, qui, en somme, constitue un *summum* pour l'artiste sculpteur.

Les études de dessin auxquelles nous faisons allusion seront suivies d'études en modelage ; si les sujets à rechercher sont délicats, on emploiera la plastiline ; des fragments de bois blanc découpés dans la forme exacte de la partie que l'on doit décorer recevront ce travail, qui servira de base à l'exécution définitive.

L'anatomie du corps humain, l'anatomie comparée, l'histoire de l'art, l'étude de la plante, de la fleur, du fruit, d'après nature, en dessin et en modelage, et quelques notions de lavis et d'aquarelle sont indispensables.

CHAPITRE XI

DE L'EMPLOI DU MÉTAL DANS LE MOBILIER

Après avoir passé successivement en revue les connaissances indispensables au tapissier, ébéniste, sculpteur, nous croyons qu'il est utile de dire quelques mots de l'ouvrier d'art désigné sous le nom de ciseleur, monteur ou fondeur.

Le métal le plus communément employé est le bronze, qui est un alliage de cuivre et d'étain dont les proportions de mélange varient suivant la destination de l'objet qu'ils représentent.

Si nous n'entretenons le lecteur de cette partie du mobilier qu'après avoir disserté sur le bois et les étoffes, c'est qu'en somme le rôle du métal est moins important, car il n'est en réalité qu'un accessoire dans la composition; par sa lourdeur, son brillant, ses contours fermement arrêtés, il ne lui est pas permis d'occuper une grande étendue dans un meuble; il ne pourra pas représenter à lui seul soit ses pieds, soit un entablement ou une devanture, mais il conviendra à merveille pour la décoration des gonds, des serrures; il pourra encore, dans une devanture, la décorer en applique ornementale.

Les études artistiques d'un ouvrier en métal qui a l'ambition de devenir un artiste seront, en somme, les mêmes que celles du sculpteur sur bois. Cependant il y aura un côté plus précis si c'est possible dans l'étude de la nature. La sculpture sur bois admet l'exécution de pièces relativement volumineuses; on ne peut les admettre comme telles dans le travail du métal appliqué au mobilier. Les objets à créer, à mouler, à fondre, à ciseler, à monter, seront donc, dans le cas qui nous occupe, de peu de volume, et par ce fait les ornementations réduites exigeront un fini de travail de ciselure auquel on ne saurait donner trop de soins. C'est dans l'étude de la nature animée et inanimée que l'ouvrier d'art trouvera les secrets de sa composition. Les études de dessin et de modelage à la plastiline devront être très serrées d'exécution; le moindre trait ayant une importance capitale, aucun coup de crayon ne devra se donner au hasard, et nous croyons qu'il sera toujours bon de terminer son œuvre par un dessin à la plume qui aura le double avantage d'être précis et ineffaçable.

Les pièces qui décorent nos appartements et qui sont les plus communément répandues sont les chandeliers-pendules, coupes, candélabres, lustres, garnitures de foyers, attenant aux meubles eux-mêmes, des filets de cuivre laiton dans le genre Louis XVI, coins rapportés, garniture des pieds de meubles, etc., ce qui fait voir par ce simple énoncé que le métal joue un rôle intéressant, mais qui, nous ne saurions trop le répéter, ne doit pas primer sur le bois; c'est à cette condition seulement qu'il contribuera à donner à l'ensemble une valeur artistique. S'il y a abus, il nous fait voir une estimation de prix élevé, mais qui n'aboutit en somme qu'à du clinquant.

L'artiste qui a la noble ambition de faire œuvre originale, qui a l'esprit inventif, ne devra pourtant pas enfreindre les lois de proportions qui sont la base de toute

œuvre sérieuse; ces lois, sans être très compliquées, demandent à être étudiées attentivement.

Si nous jetons un coup d'œil sur les flambeaux, par exemple, leurs dimensions proportionnelles seront de 30 à 40 millimètres à la partie supérieure de la tige. Si le chandelier est destiné à un usage domestique, il devra être court et il aura une hauteur égale au diamètre de sa base.

S'il est destiné à être posé comme élément décoratif sur un meuble léger, tel que console, guéridon, etc., de peu de hauteur, on pourra lui donner comme hauteur une fois et demie sa base.

S'il est destiné à une garniture de cheminée, il est nécessaire alors de lui donner une importance plus grande en hauteur, qui accentuera ainsi sa sveltesse; dans ce cas, il pourra atteindre une hauteur égale à deux fois sa base. Il est d'usage aujourd'hui de placer sur une cheminée la pendule de même style que les flambeaux; cette faveur accordée à la pendule ne date pas de bien loin, et il est certain qu'il est beaucoup plus artistique de meubler une cheminée par un bronze ou un objet d'art d'une certaine importance.

L'hospitalité dans un salon est un peu méconnue quand on laisse sous les yeux de l'ami qui vient s'entretenir avec vous une sonnerie qui lui rappelle que le temps s'écoule et qu'il faut en somme qu'il se retire.

Cette mesure du temps exposée sera, d'autre part, plus blâmable si le cadran ne devient qu'un prétexte, c'est-à-dire si la composition de l'ensemble attire nos regards en laissant le cadran comme accessoire. Voyez ce char attelé de colombes conduites par Vénus, c'est une des roues du char qui est utilisée comme cadran; il y a douze rayons à cette roue qui représentent les douze heures. Quoi de plus anormal et de plus antiartistique, quel que soit le

prix de la matière employée et la valeur de l'exécution? Ces erreurs nous font regretter le temps où l'horloge était enfermée dans une longue gaine placée sur le sol dans l'axe d'un trumeau ou dans une encoignure.

Les candélabres doivent avoir une base assez large pour éviter à l'œil et à l'esprit toute espèce d'inquiétude. Pour cela, la base sera d'environ les deux tiers de l'écartement des branches. Le développement des lumières sera limité par un arc de cercle prenant le plus grand écartement des branches comme diamètre.

Ces indications nous sont fournies par Henri Havard dans sa Grammaire de l'ameublement, et nous croyons rendre hommage au mérite de cet ouvrage en citant un passage relatif à l'art du métal :

« Avec le fer, le cuivre est le métal le plus employé dans l'habitation. A l'état pur, il sert à la fabrication de cette multitude d'objets qui sont compris sous le nom de quincaillerie, à la confection des ustensiles de ménage, des vases, des garnitures de poêles et de foyer, de fermetures de portes et de fenêtres. Uni à un tiers de zinc environ, il forme le laiton, dont l'élasticité trouve son emploi dans la confection de certains meubles. Mélangé à une proportion moindre d'étain, il constitue ce précieux alliage, si fameux dans l'antiquité sous le nom d'airain, et qui, sous le nom de bronze, a conservé chez nous une réputation pour le moins aussi grande. Cette double célébrité, hâtons-nous de le constater, n'a rien que de parfaitement justifié. Les services que le bronze rendit à nos ancêtres des époques préhistoriques sont si grands, si nombreux, si variés, que l'humanité n'hésita pas à donner le nom « d'âge de bronze » à l'une des périodes de ces temps mal connus. A toutes les époques, du reste, cette reconnaissance se traduisit par une vénération spéciale. Selon Pausanias, les habitants de Delphes ne trouvèrent pas de plus belle

parure pour orner le premier temple d'Apollon, et, depuis lors, les tables de la Loi, les statues des grands hommes, celles des dieux, n'ont pas cessé d'être fondues dans ce précieux métal. De nos jours même, il n'a rien perdu de son prestige. C'est encore l'espoir de nos plus grands génies, d'être après leur mort coulés en bronze. Et dans une note plus modeste et plus calme, comme représentant l'art pur, c'est à lui qu'échoit la première place parmi les métaux employés dans l'ameublement de la maison.

« Cette place, il la mérite par une foule de qualités diverses. Il est à la fois souple et résistant, il convient aux plus vastes ouvrages et aux travaux les plus soignés; sa flexibilité, qui lui permet de prendre toutes les formes, conserve l'empreinte originale de la main de l'artiste.

« Sa contexture serrée est en même temps susceptible d'une grande finesse de travail; sa ténacité présente cet avantage que le statuaire, en le mettant en œuvre, peut se réserver des points d'appui délicats et n'a point à s'embarrasser de ces draperies, de ces rochers, de ces troncs d'arbres qui, dans les statues de pierre ou de marbre, sont indispensables aussi bien pour consolider les figures que pour rassurer les yeux. A ces qualités physiques vient s'ajouter son prix, qui n'a rien d'exagéré, et son poids, qui n'a rien d'excessif. Sa durée enfin est fort grande. Il prend à merveille la dorure, l'argenture, la nickelure, et l'on arrive, par l'oxydation ou par des vernis, à varier à l'infini sa couleur et son aspect.

« La fonte est le moyen de travailler le bronze le plus généralement en usage de nos jours, et celui qui donne les résultats les plus artistiques. C'est en outre le moyen le plus anciennement employé, et quoique Pausanias prétende que Rhéeus fut le premier qui fondit une statue, il est certain que cet art est infiniment plus ancien et se perd presque dans la nuit des temps préhistoriques.

Planche, 10.



« En tout cas, si cette prétention en faveur de Rhéeus fixe au huitième siècle avant notre ère l'introduction en Grèce d'un procédé déjà connu depuis bien des siècles en Asie et en Égypte, il faut avouer que l'Europe occidentale a bien rattrapé depuis lors le temps perdu.

« Nulle part au monde les statues de bronze ne furent plus abondantes qu'en Italie et en Gaule. A Rome, le seul théâtre de Scaurus en renfermait plus de trois mille.

« Les premières pièces fondues furent d'abord des objets pleins; mais bientôt les grands artistes, qui menaient de front l'art et les procédés, et qui étaient non seulement des sculpteurs de premier mérite, mais encore des praticiens de premier ordre, trouvèrent le moyen de ne couler que l'enveloppe de la figure et de réduire leur fonte en une très faible épaisseur. »

Cette dissertation nous conduit à développer les côtés pratiques qui concernent le moulage, le noyau, la fonte, le découpage, la ciselure, le montage, l'ajustage, etc.

C'est par la fonte que se reproduisent de la manière la plus directe et la plus prompte les différents éléments qui, comme métal, entrent dans la décoration mobilière.

Nous ne dirons que quelques mots sur le travail du cuivre pris dans la masse et sur le travail en repoussé, genres qui ne permettent qu'un nombre restreint d'exemplaires du sujet. Par la fonte, l'exécution est plus rapide. Il est évident que le moule en creux, destiné à rendre le sujet par la coulée, se trouve détruit pour chaque exemplaire; mais, en somme, la répétition du moulage constitue un travail de main-d'œuvre inférieur au martelage, et surtout au travail pris dans la masse. Nous allons nous étendre sur les différentes opérations qui précèdent la fonte d'une pièce.

Il est nécessaire, tout d'abord, d'avoir un modèle finement exécuté. Supposons qu'une poignée pour meuble

nous soit commandée : c'est, comme nous l'avons dit, par une série de croquis dessinés avec soin que débutera le travail. Le croquis définitif sera accompagné d'une reproduction en plastiline. Tout le rendu des ornementations pourra, par ce procédé, se comprendre sous ses différents aspects et sera soumis à l'acceptation, qui en entraînera le moulage en plâtre. Le modèle ainsi exécuté sera, après réparage, moulé à son tour en sable pour être coulé en bronze. La première épreuve obtenue sur le moulage ne pourra nous donner qu'un objet assez grossier dans ses détails, mais qui, travaillé par le ciseleur, deviendra épreuve originale, et l'œuvre parachevée constitue de ce fait le modèle, qui sera moulé autant de fois qu'il sera nécessaire.

C'est avec un sable gras ayant une consistance pâteuse que s'établit le moule, qui peut être plein ou à noyau. Pour les objets de peu de volume, le moule sera plein. Pour des objets d'une certaine épaisseur, un noyau en terre argileuse laissera un intervalle autour du creux qui représentera l'épaisseur de la fonte.

Quand le modèle, par sa disposition, présente des parties rentrantes prononcées, qui sont désignées par le terme de *contre-dépouille,* on est obligé de composer le moule par des pièces battues. Il y a un soin judicieux à apporter tout d'abord dans la manière dont le modèle sera partagé, car il est nécessaire de mentionner, sauf pour les objets plats, qu'un moule se compose de deux parties généralement équivalentes, qui représentent deux faces diamétralement opposées. Le modèle est posé sur une couche de sable résistante, mais qui est provisoire ; ce sable battu est maintenu par le cadre ou chappe en fonte muni de deux poignées. A l'aide des outils portant les noms de truelle et spatule, la couche de sable est lissée fermement et trace une coupe momentanée sur le pourtour. Ce travail prépa-

ratoire a pour but de nous permettre de mouler la partie qui est restée apparente; afin qu'elle n'adhère pas au plan que nous avons préparé, celui-ci est saupoudré de poussier de charbon qui est lissé à la truelle. C'est alors seulement que le mouleur pourra, dans tous les creux qui sont trop en retrait, battre des pièces, c'est-à-dire comprimer fortement, à l'aide du pouce et du maillet ensuite, des fragments de moulage, lesquels fragments auront comme forme extérieure des facettes à arêtes vives qui fixeront plus tard facilement son emplacement à retrouver. Quand les différentes pièces nécessaires auront été ainsi posées et que l'on sera sûr que tout ce qui reste ne contient plus de contre-dépouilles, on pourra, après avoir placé une contre-chappe s'adaptant *sans jeu* sur la chappe, remplir celle-là de sable battu par fractions légères et bien tassé au fur et à mesure afin que l'empreinte soit le plus résistante possible. Il est ménagé des évents, c'est-à-dire des cheminées d'appel qui permettront plus tard l'échappement des gaz et qui, de plus, constitueront un dégorgement pour la première fonte.

L'empreinte de la partie supérieure ainsi obtenue, l'ensemble des deux chappes solidement fixées l'une à l'autre sera retourné et les clavettes enlevées; le premier dessous qui a servi de lit au modèle sera détruit et laissera ainsi à découvert la partie qui est à mouler. Ce sont les pièces battues dont il faudra s'occuper tout d'abord. La chappe sera remise et sera choisie s'adaptant sans jeu. Elle sera remplie par du sable bien battu; retirée ensuite, elle donnera l'empreinte, qui sera retournée et posée sur deux cales; les pièces seront retirées à l'aide de pointes fines et seront placées dans leur empreinte. Le modèle sera retiré ensuite avec précaution, et l'enlèvement sera facilité par des coups de maillet donnés avec modération. Les pièces battues de la première opération viendront avec et seront

retirées à part pour être replacées dans leur empreinte. Dans les deux épreuves obtenues, les pièces sont enfin épinglées de façon à faire corps avec la partie venue en simple dépouille. A l'aide de spatules plus ou moins recourbées, les joints produits par les juxtapositions des pièces sont lissés de façon qu'à la coulée ils ne produisent pas des coutures trop grossières. Une fois les différentes parties de ce creux revues, travaillées dans les détails auxquels le sable n'aurait pas donné toute la netteté, le moule est conduit à l'étuve, qui, hermétiquement fermée, donne une température assez élevée pour faire partir toute l'humidité du moule, et durcit en même temps le sable, qui devient de la sorte très résistant, tout en gardant une puissante cohésion.

Le moule est prêt alors à être coulé; c'est un conduit tracé au préalable dans le sable frais qui est évasé en suivant le pourtour d'une échancrure ménagée dans la chappe qui recevra la coulée, dont le trop-plein ressortira par les évents, lorsque le niveau supérieur sera atteint.

Pour une pièce de petite dimension, son refroidissement se produit au bout de vingt-quatre heures.

Le moule est brisé, la coulée et les évents sont abattus, la pièce est décapée, c'est-à-dire grattée, pour en retirer la couche de sable adhérente au cuivre.

Après cette opération, les fragments de la coulée et des évents sont enlevés à fleur de la pièce à l'aide du burin, et il en est de même des coutures.

Quand le modèle qui a servi au mouleur est très net, que le moule est fait avec art, que la coulée du bronze s'est trouvée dans de bonnes conditions, la reproduction obtenue diffère peu de l'original, et pour arriver à obtenir la netteté du modèle, le travail du ciseleur n'est pas considérable.

Dans la coulée d'une pièce, on ne réussit pas toujours à

obtenir une masse irréprochable, et il se rencontre souvent ce que l'on appelle des soufflures, produites par les gaz lors de l'introduction du métal en fusion dans le moule. Si ces soufflures ont une trop grande importance, la pièce est à retourner à la fonte; si elles sont légères, de petites dimensions, elles sont taraudées, et une vis de même métal est introduite fortement dans le taraud, dont la tête est abattue et limée de façon à se confondre avec le plan où elle a été vissée.

Voilà, en résumé, les opérations qu'entraîne le moulage d'une pièce de cuivre.

Dans le *travail en repoussé*, c'est le marteau qui est l'outil principal. On prend une feuille de bronze, que l'on martelle en s'aidant de la bigorne, qui est l'enclume aidant l'ouvrier à faire prendre au bronze la forme et le relief que l'on désire ; on a recours, dans bien des cas, pour donner des formes particulières, à des matrices ou fers en relief, et la pression du métal sur les empreintes s'obtient à l'aide du balancier ou du mouton, qui donnent une pression beaucoup plus considérable et moins heurtée que le marteau. Dans ce cas, ce travail prend le nom d'estampage. Le travail au repoussé trouve son emploi dans la confection des plateaux, bassins, masques ou appliques et moulures de meubles, etc.

Le travail de *pris dans la masse* s'adresse à des pièces relativement plus petites. On prend un bloc de cuivre d'un volume un peu supérieur à l'objet à reproduire, on l'entaille à l'aide d'outils tranchants qui sont le ciseau, l'échoppe, le burin. Le bloc dégrossi de la sorte, le travail est achevé à l'aide d'outils fins. Cette manière de procéder peut faire voir de grandes qualités artistiques qui ont d'autant plus de valeur qu'il ne peut être fait que peu d'exemplaires d'un même modèle.

Quand une œuvre, par la nature de sa composition, né-

cessite d'être moulée en plusieurs fragments, l'assemblage des pièces séparées prend le nom de *montage* et *ajustage*. Ce sont généralement des vis et des écrous qui réunissent ces différentes parties.

L'industrie du bronze a été très florissante sous le premier Empire. Elle avait pris une extension tellement considérable que le métal, qui doit rester la décoration sobre du meuble, avait envahi celui-ci au point de la rendre lourde et anormale. Les pièces de métal ciselées avec art que nous pouvons encore observer de nos jours et datant de cette époque, nous obligent à constater tout leur mérite artistique; mais le choix de ces applications et leur prodigalité nous font dire que le but a été dépassé, puisque le bois qu'elles décorent n'a plus assez d'importance, écrasé qu'il est par la masse du métal.

CHAPITRE XII

DE L'EMPLOI DU FER DANS L'AMEUBLEMENT

Son origine est lointaine, et il a été employé tout d'abord dans la fabrication des armes guerrières.

Aujourd'hui on pourrait à nouveau désigner notre période historique « l'âge du fer », car ce métal est répandu et communément employé pour tous les usages.

Le minerai de fer se trouve dans le sein de la terre et un peu partout; mais c'est en Suède que les mines sont le plus belles.

Nous ne croyons pas inutile de dire quelques mots sur les procédés d'origine, c'est-à-dire sur les moyens employés pour nous livrer le fer malléable, souple, de contexture égale et apte à être forgé, martelé et ciselé.

A l'état naturel, il se présente, quand on l'extrait du sein de la terre, en blocs ou mottes compactes d'une couleur rougeâtre; il est très mélangé de matières calcaires et d'autres, et son poids par rapport à son volume est relativement moins élevé que ce qu'il sera plus tard.

A proximité des mines où l'on extrait le fer sont installés les hauts fourneaux qui ont pour but de dégager de ce minerai toutes les matières étrangères.

Il est transporté par des wagonnets sur voies ferrées et déversé dans les hauts fourneaux, qui sont alimentés par des foyers dont l'intensité calorique est accrue par des machines soufflantes.

Cette haute température liquéfie le minerai, en sépare les corps étrangers, qui sont déblayés à la surface et qui constituent un genre de mâchefer. — Le fer liquide, qui prend le nom de fonte, s'écoule, et par son poids va se placer à la base des hauts fourneaux. — Quand la quantité de métal en fusion est suffisante, on débouche un orifice, qui est rempli de terre argileuse, à l'aide d'une pique, et le métal en fusion s'écoule par une rigole qui le conduit à une série de cavités qu'il va remplir et où il va se solidifier. C'est en plein air que sont aménagés ces creux, qui affectent tantôt la forme d'une plaque peu épaisse et d'une assez grande surface, tantôt une forme allongée et d'une épaisseur du dixième de sa longueur. Dans ce dernier cas, le bloc de fonte prend le nom de gueuse; son poids est d'environ 60 kilogrammes. La fonte ainsi obtenue n'a pas encore les qualités et les propriétés du fer, et elle est très cassante. Elle est cependant employée par l'industrie pour toutes les pièces coulées, et alors c'est à la fonderie qu'elle retourne; — par une deuxième fusion elle se purifie, elle arrive de la sorte à une contexture plus serrée, et elle est utilisée pour tous les objets en fonte de fer, tels que poêles, bâtis, fourneaux, marteaux pilons, etc.

Mais si elle est destinée à être transformée en fer, c'est à la forge qu'incombe le soin de la transformer. La fonte à l'état de plaque est martelée ou laminée, corroyée; elle devient de ce fait un fer élastique, résistant, souple et pouvant bien se travailler.

La fonte à l'état de gueuse est forgée sous le marteau pilon. Elle est retirée du foyer, à l'état de rouge-blanc :

c'est un spectacle réellement grandiose que le tableau qui s'offre alors à nos yeux.

« Des hommes demi-nus surveillent le bloc qui est dans la fournaise, et une grue tournante garnie de chaînes soulève la masse aveuglante, pour la transporter par une trajectoire en demi-cercle sur la pesante enclume. Le martinet qui va triturer ce bloc glisse entre deux grandes branches, monte et descend, frappe plus ou moins fort; c'est un enfant qui, la main sur un levier que commande une force hydraulique considérable, fait obéir le colossal marteau; le contremaître guide les coups, et par des signes imperceptibles l'enfant comprend le plus ou moins d'importance qu'il doit donner à ses coups. Dix forgerons conduisent ensemble le volume pesant du fer sur l'enclume et obéissent au commandement de leur chef, qui leur fait tourner et retourner la pièce dans tous les sens. — Un immense compas d'épaisseur à la main, le maître forgeron vérifie si le fer a atteint le diamètre exigé par le plan, car c'est un arbre de couche pour une machine motrice d'une force considérable qu'on est en train de forger. La cadence du marteau suit les commandements; les mêmes muscles, dans cette grappe humaine, se contractent dans tous ces torses, et les paillettes de fer jaillissent en gerbes sous des coups répétés, sourds, devenant de plus en plus sonores au fur et à mesure que le métal baisse de température. On observe alors que le rouge-blanc se transforme en rouge-vermillon, orangé, carminé, violacé, gorge-de-pigeon, gris-ardoise. C'est bien la gamme du spectre solaire que le génie humain a trouvé à son tour, et ces cyclopes modernes ne se doutent certainement pas de tout le respect dont nous sommes pénétrés à la vue de ce rude labeur auquel est redevable la grande industrie moderne. »

Mais revenons aux objets que le fer est appelé à repré-

senter, et qui rentrent dans le cadre de la décoration en ameublement.

Aux dix-septième et dix-huitième siècles, les Jousse, les Lafosse, étaient des artistes qui connaissaient à merveille toutes les exigences du métier de forgeron. Leurs compositions étaient conçues spécialement pour la matière à employer.

De nos jours il arrive fréquemment que l'artiste chargé de la composition ignore absolument les difficultés du métier de serrurier, et le dessin exécuté par lui ne précise pas rigoureusement la matière à employer.

Il est cependant rationnel de traduire la forme qui sera en fer différemment de celle qui sera du bronze ou de l'étain, pour rester dans le champ du métal.

La serrurerie moderne, évidemment, crée des rampes d'escalier, des garnitures de foyers qui ne manquent pas d'originalité ; mais, comme toujours, le désir de vendre bon marché finit par corrompre le goût en faisant négliger les principes de sincérité qui doivent exister aussi bien dans cet art que dans d'autres.

Dans la serrurerie d'art, les pièces sont forgées, repoussées ou prises dans la masse.

Les moulures sont faites à chaud à l'aide d'estampes qui obligent, par les coups de marteau, le fer à épouser la forme. Quand le fer est en feuille de peu d'épaisseur, il se martelle à froid. Posé sur la matrice qui est la contrepartie de l'objet à reproduire, les coups de marteau sont dirigés de façon à faire converger la masse de métal vers les endroits qui ont le plus de saillie, et cela dans le but de répartir le fer disponible sur les surfaces inclinées, qui, de la sorte, ne prennent pas plus de matière qu'il n'en faut, ce qui évite les crevasses sur les angles.

Les pièces exécutées au burin, c'est-à-dire dans la masse, ou martelées sont données au monteur, qui, à

l'aide de soudures et de rivets, en assemble les différentes parties.

Un artiste adroit doit combiner ces points de raccord, c'est-à-dire de soudure, de façon à les dissimuler le plus possible, et c'est une science que de savoir, dans un dessin, mettre le moins possible de rivets qui, par leur abus, font voir toute une complication regrettable dans le rendu de l'ensemble.

La serrurerie comporte, dans l'ameublement, en outre de la serrure et de sa clef, l'espagnolette et la crémone, les targettes, les devants de foyers, quelques cadres de glaces, les lanternes, marteaux de porte, bien hors d'usage aujourd'hui, balcons, vérandas. N'oublions pas cependant que, tout en étant très malléable, très élastique, le fer est un métal d'un aspect froid ; son importance peut être réelle dans un appartement sévère, mais il faut être circonspect dans son emploi, et il n'est guère permis de le répandre en grandes pièces, comme décoration intérieure.

Chacun sait qu'au dix-huitième siècle la serrurerie était en grand honneur, et que Louis XVI tenait en haute considération cette industrie d'art. L'estime accordée à cette corporation était universelle, et tous les écrivains de cette époque lui rendent hommage.

Le serrurier savait adapter le fer à l'architecture, et il y avait toujours harmonie entre une superbe grille et les pilastres auxquels elle venait s'adapter, et dans les ornementations le fer, tourné et retourné, prenait de la vie.

Les principaux ornements employés sont les rinceaux, fleurons, coquilles, agrafes, roses, feuilles d'eau, cornes d'abondance, palmes, etc. C'est le fer corroyé qui est en usage pour la fabrication de tous ces motifs, qui doivent être d'une grande légèreté ; on appelle fer corroyé plusieurs plaques de fer posées les unes sur les autres quand

elles sont chauffées au rouge blanc, et frappées au marteau. C'est encore un art de battre convenablement ces plaques pour leur donner la ductilité désirable. Faisons observer cependant que le fer corroyé ancien est de meilleure qualité que celui que l'on obtient aujourd'hui.

A l'époque où les machines-outils n'étaient pas connues, c'était à bras d'hommes que le fer était martelé ; il y avait donc, dans cette opération, une intelligence, un sentiment que ne peut donner un travail mécanique. De plus, le calorique était obtenu par le charbon de bois, qui ne donne pas au fer surchauffé l'âcreté que lui donne la houille.

D'où, pour le fer obtenu, des propriétés plus parfaites que celles que nous obtenons maintenant. Ce fer corroyé subit une dernière opération, qui est le laminage. Les laminoirs sont des cylindres en acier qui roulent les uns sur les autres et laissent entre eux un intervalle qui permet à la plaque de fer, encore à l'état incandescent, de glisser et de s'unir en même temps. Pour obtenir une épaisseur de tôle de plus en plus petite, la plaque passe par une série de laminoirs de plus en plus serrés.

Le fer corroyé est employé, comme nous l'avons déjà dit, pour tout ce qui est ornementations de détails. Des chefs-d'œuvre de goût et de patience ont été exécutés dans cette donnée. La représentation d'un buisson de roses avec ses feuilles, obtenu par des feuilles en métal, doit certainement présenter de grandes difficultés quand on songe que chaque pétale d'une fleur est soudé à son tour, et que chaque soudure doit se faire à chaud ; on se représente facilement le nombre de fois que la pièce, mise au feu, court le risque d'être à jamais compromise par suite du moindre excès de température.

Mais ces travaux ne sont évidemment pas dans le courant de l'industrie, ils constituent des exceptions. Ces

pièces sont destinées à des dilettanti de la serrurerie, et, aujourd'hui que nous n'avons plus de monarque, il y a beaucoup moins de motifs pour créer ces chefs-d'œuvre.

L'artiste aura toujours présent à l'esprit cette question : A qui vais-je céder mon œuvre ?

En somme, ces travaux d'ornementation en tôle, quel que soit leur mérite, ne doivent jamais prétendre à nous représenter la nature. Le côté d'interprétation ne réside pas seulement dans les exigences de la matière employée, mais il réside aussi dans la valeur artistique du serrurier d'art, qui doit être un dessinateur de goût, puisant dans la nature des éléments féconds qui devront être hardiment stylisés, et cela dans le sens de la destination qui leur est réservée.

Dans une rampe d'escalier, un balcon, le pied d'un lampadaire, les feuilles, les fleurs, ne devront pas avoir de saillies extérieures susceptibles d'accrocher un vêtement.

Dans un cadre de miroir posé à demeure, les feuillages pourront être moins circonspects, ainsi que dans l'entourage d'un flambeau.

En résumé, l'emploi du fer dans la décoration doit être considéré, par rapport à celui-ci, comme une note restreinte de sa complémentaire, le ton brillant et chaud du bronze contrastant avec le ton froid et morne du fer.

CHAPITRE XIII

DE L'EMPLOI DE L'ARGENT ET DE L'ÉTAIN DANS L'AMEUBLEMENT

L'argent est le métal précieux par excellence.

A l'état pur, l'argent est souple, malléable, et cela à un tel point qu'on a reconnu nécessaire pour l'argent monnayé, et pour tous les objets dont l'usage est fréquent, de lui adjoindre comme alliage le cuivre. Il devient de ce fait plus résistant et s'use beaucoup moins vite.

La proportion de l'alliage est, pour l'argent monnayé, de 835 millièmes de fin pour 165 millièmes de cuivre.

Pour les pièces décoratives, bijouterie et orfèvrerie en général, l'alliage entre pour 200 millièmes au plus; il n'atteint quelquefois que 50 millièmes.

Le titre de l'argent que nous venons de mentionner est celui admis en France; à l'étranger, et notamment en Allemagne, la proportion du cuivre devient exagérée, et de ce fait, non seulement au point de vue vénal le métal perd une grande partie de sa valeur, mais les qualités de ductilité et en général les propriétés pour lesquelles l'argent est apprécié n'existent plus, et de ce fait le procédé

est condamnable, même quand la bonne foi est hors de doute.

Les procédés de fabrication des pièces en argent qui entrent dans la décoration de nos intérieurs sont les mêmes que ceux employés pour le bronze et le fer. L'argent cependant offre pour l'orfèvre des ressources encore plus grandes, par suite de sa divisibilité, qui permet d'obtenir des feuilles excessivement minces.

Dans notre ameublement moderne, l'argent n'occupe pas une très grande place. Il n'a plus la vogue qu'il a eue sous les règnes de Louis XIV et Louis XV. Tous ces objets mobiliers en argent massif, dont les modèles étaient exécutés par des artistes tels que Meissonnier, Bérain, etc., ne seraient plus approuvés aujourd'hui. Ce serait avec regret que l'on verrait un capital immobilisé de la sorte. D'autre part, les revers de fortune amènent fatalement la décision de réaliser en espèces, par la fonte, des œuvres dans lesquelles souvent le génie de l'artiste créateur du modèle et exécuteur passionné de son œuvre est à jamais anéanti.

Que de chefs-d'œuvre le Grand Roi Louis XIV, appelé le protecteur des arts, a-t-il anéantis, chaque fois que le budget de la guerre en déficit lui faisait exiger, de la part de ses sujets, la fonte générale de toute l'argenterie ! On arrivait ainsi à réaliser 6 millions sur un ensemble d'objets d'art évalué à 36 millions, misérable somme qui ne changeait pas la fortune des armes, mais qui avait occasionné une perte irréparable pour l'art.

Le caprice de la mode a détruit aussi, de tout temps, des compositions remarquables ; car si elle a été toujours changeante pour nos costumes, il en a été de même pour les bijoux, joaillerie et orfèvrerie, et il n'est pas rare qu'une dame de qualité fasse transformer pour les mettre à la mode ses bijoux et son argenterie.

L'argent occupe aujourd'hui dans l'ameublement une place assez restreinte. La vaisselle reste confinée dans les vitrines comme objet d'art, elle est remplacée par la porcelaine, et dans d'autres cas par l'étain.

L'argent sera cependant toujours employé pour les garnitures de toilettes, pour les flambeaux et chandeliers; mais son rôle ne s'étendra pas, comme sous Louis XIV, à des guéridons et des canapés construits en argent massif.

De ce que l'argent est peu employé aujourd'hui pour les objets usuels, il résulte que sa traduction ne possède pas une technique conforme à sa nature.

Il est clair que le vase en porcelaine de Sèvres est traduit dans une forme exigée par la matière elle-même, et cela parce que la fabrication courante a engendré un style; nous nous demandons si l'argent possède une loi spéciale. Il nous est permis d'en douter.

Quoi qu'il en soit, nous devrons nous montrer très circonspects dans les avis que nous pourrions donner à l'artiste qui serait appelé à composer une œuvre d'art en argent, car il serait inadmissible d'appeler son attention sur une forme plaisante peut-être, mais traduite en une autre matière. Laissons-lui donc toute son indépendance dans la recherche de la forme.

De l'étain. — Nous avons dit que l'étain avait remplacé l'argent par nécessité budgétaire, sous le règne de Louis XIV; cependant il est d'une date beaucoup plus ancienne.

Le moyen âge et la Renaissance en firent un grand usage, mais la fabrication des pièces en étain se fit de plus en plus rare dans le commencement du quatorzième siècle. Aujourd'hui, il revient à la mode, et dans nos expositions d'art décoratif il occupe une place intéressante. Il est

Planche, 11.



souvent préféré au bronze; sa coloration douce est plus harmonieuse que celle de l'argent; il est on ne peut plus malléable et se prête à merveille au martelage; il peut de même se ciseler avec facilité, et sa fusion est très élémentaire.

CHAPITRE XIV

LA CÉRAMIQUE

La céramique occupe une place importante dans la décoration moderne.

Comme le bois, elle trouve des applications intéressantes comme ornementation du sol, et ses dallages sont gais et intéressants dans les vestibules et les couloirs de nos rez-de-chaussée. Comme surface murale, la céramique peut rivaliser avec les tissus et les papiers peints, et, comme objets d'art, les vases, les statuettes, donnent une note gaie.

Les pavements en céramique conviennent à des petites pièces quand les motifs de décoration sont un peu compliqués. Les grecques, fleurons, rosaces de couleurs contrastantes, pourront être employés ; mais pour une grande pièce on sera tenu de se montrer plus sobre d'ornementations et de choisir un dallage simple. L'alternance du noir et blanc satisfait l'œil, mais nous proscrirons tout dessin donnant une sensation de perspective, car le sol sur lequel on marche non seulement doit être uni, mais de plus il doit le paraître. Il ne faut pas choisir non plus un dessin d'un style déterminé; car si le style de la pièce

vient à changer, il serait bien désagréable de faire changer le dallage. Ajoutons que la céramique, par sa contexture, peut produire des couleurs variées, mais différentes comme pâtes, et il arrive que ces pâtes ne résistent pas également à l'usure ; de là une inégalité de niveau qui se produit sous les pieds au bout d'un certain temps.

Pour les revêtements, les points à considérer diffèrent en ce sens, d'abord que l'émail, qui est interdit pour un pavement, est presque indispensable dans les surfaces murales. D'autre part, l'ornementation géométrique sobre que nous préconisions dans le premier cas n'a plus raison d'être dans le cas présent. Il sera bon, au contraire, de choisir des motifs amples, de décoration mouvementée, tels que rameaux, branches d'arbres en fleur, oiseaux à plumages de couleurs brillantes, qui prendront un grand éclat sur le fond bleu irisé de la céramique, dont les carrelages seront le plus grands possible ; on devra rejeter tout effet de perspective linéaire, qui serait un non-sens par suite des lignes quadrillées produites par les jonctions des carreaux.

Dans un intérieur, les revêtements en céramique sont d'un usage assez restreint ; ils trouvent leur application dans le cabinet de toilette, la salle de bain, certains vestibules de maison de campagne.

C'est en faïence généralement que ces revêtements sont établis. La faïence possède une palette très riche qui permet des colorations chaudes, rehaussées encore comme éclat par le brillant de l'émail.

Le travail de décoration de la faïence peut se faire au petit feu ou au grand feu. Autrefois, quand le carreau était cuit, on appliquait une substance blanche, qui une fois sèche permettait au décorateur de dessiner et de peindre son sujet. Son travail terminé, le carreau était saupoudré d'un émail translucide, et il prenait son aspect

définitif par une seconde cuisson. De nos jours, on choisit une terre presque blanche, on la couvre d'un émail opaque sur lequel on trace le dessin, que l'on remplit avec des couleurs spéciales mélangées elles-mêmes d'émail. Une deuxième cuisson dans le four donne du corps à l'ensemble, qui prend un aspect brillant et définitif. C'est la décoration sur le cru ou à grand feu.

Le travail au petit feu s'obtient en faisant recuire le carreau, quand il a été enduit simplement de substance opaque sans dessin. Sur cet émail cuit, le dessin et la couleur sont exécutés avec des couleurs analogues à celles employées dans la peinture sur porcelaine, mais on ne doit plus alors faire subir une trop forte température au carreau. On est tenu d'enfermer la pièce décorée dans un moufle qui donne une température relativement douce, faisant entrer en fusion la légère couche d'émail.

La **barbotine** est un genre de peinture s'appliquant en épaisseur. Cette peinture, qui permet de procéder par empâtements, est composée d'une portion de pâte céramique dans laquelle est incorporé de l'émail de différentes couleurs. Ces empâtements donnent un relief et une vigueur qu'il serait difficile d'égaler dans un autre genre.

Si nous considérons la céramique sous forme d'objet d'art, statuettes, vases, jardinières, nous voyons qu'elle occupe une place importante dans la mise en scène de nos appartements.

A l'état simple, la céramique prend le nom de terre cuite; c'est la simplicité de la fabrication poussée à la dernière limite; aussi peut-on déclarer que l'œuvre traduite de la sorte garde un aspect prime-sautier, qui laisse à l'œuvre tout son charme, quand l'artiste a su pétrir sa terre et lui donner le souffle de la vie. Ce procédé s'applique principalement aux groupes de figures, aux bustes, sujets allégoriques, etc.

Le biscuit, en tant que céramique, ne se prête pas, comme la terre cuite, à une conception large. On est tenu, par suite de l'aspect froid que donne sa fabrication, à réserver son emploi à des sujets de dimensions réduites. Les biscuits ou porcelaines qui sont les plus appréciés sont fabriqués à Chantilly, Choisy-le-Roi et Sèvres; à l'étranger, le royaume de Saxe a répandu de charmantes statuettes au siècle dernier. De nos jours, la porcelaine pâte tendre a perdu bien de son prestige, par suite de rivalités dans la fabrication qui ont répandu de la sorte une foule d'objets n'ayant aucune valeur. On conserve néanmoins, de nos jours, les quelques sujets en porcelaine qui peuvent avoir un certain mérite, mais c'est dans la vitrine de nos appartements qu'elle trouve son refuge. Toute pièce fabriquée et qui atteint une dimension relativement importante choque le regard, qui s'accommode mal de ce ton clair et froid que donne la porcelaine; tout au plus elle est supportable comme jardinière, lampe, vase, et dans ce cas faudra-t-il encore que la décoration en soit gaie, vibrante, pour la faire accepter.

Les grès cérames anciens ont une grande valeur, et les procédés qui ont été perdus ont laissé une longue période d'intermittence qui fait que l'on ne les trouve plus dans le commerce. Ils sont conservés avec un soin jaloux par l'amateur.

A l'heure actuelle, des chercheurs, des artistes intelligents, se sont mis à l'œuvre et ont présenté au public des résultats tout à fait remarquables. Le grès, par sa rudesse et sa solidité, donne aux colorations que l'on fait entrer en jeu une énergie et une intensité que l'on aurait de la peine à égaler avec toute autre matière. Aussi recommandons-nous d'en faire figurer la note chantante dans notre décoration mobilière.

Les vieilles assiettes en faïence, jardinières, vide-poches,

que nous ont transmis nos ancêtres, doivent figurer avec discrétion. Rien n'est plus insupportable pour l'œil d'un artiste que de voir accrochées en suite interminable ces innombrables assiettes à rébus qui n'ont aucune valeur artistique, et certainement s'il était permis à nos pères de constater notre engouement pour ces médiocres produits, ils auraient une piètre idée de nos sentiments artistiques.

CHAPITRE XV

L'ART PICTURAL DÉCORATIF

Nos précédents chapitres ont porté successivement sur tout ce qui est décoration dans l'ameublement, c'est-à-dire sur tous les objets qui, par leur côté artistique, charment notre vue; nous avons cherché à préciser leur rôle, l'emplacement qu'il fallait leur attribuer, et il en résulte que les ressources que peut donner la décoration sont nombreuses. A dessein, nous n'avons pas fait intervenir jusqu'alors la peinture décorative murale, nous promettant d'en parler spécialement en nous étendant sur la manière dont elle doit être envisagée.

Le décorateur a comme mission d'embellir une surface à l'aide d'un dessin et de la couleur, mais il ne doit pas chercher à rendre les objets naturels. Le choix du sujet est approprié au milieu qu'il est appelé à orner; il se sert des couleurs les plus riches, et en rehausse l'effet par l'emploi de l'or et de l'argent ou du blanc et du noir. Il choisit les couleurs qui sont complémentaires, et ses combinaisons doivent frapper et séduire l'œil du spectateur. Il doit fuir tout effet de perspective, car on est en droit de ne lui demander que de rendre la sensation d'une surface

plane. Les formes qu'il représente doivent rester conventionnelles, et il doit en être autant de la couleur.

Les personnages qui peuvent figurer dans un ensemble décoratif et qui ont été pris sur nature, seront rendus comme effet par des teintes plates. Leur effet de coloration sera subordonné aux notes qui les entourent. La coloration des chairs pourra donc, suivant les besoins, subir des altérations, au sens propre du mot, altérations qui donneront l'harmonie dans l'ensemble.

De tous temps, la reproduction des objets avec leurs couleurs réelles a marqué une décadence dans l'art décoratif.

Le peintre qui a pour préoccupation de rendre la nature telle qu'elle l'a inspiré, a un rôle tout différent que l'artiste décorateur. Le premier cherche à rendre un sujet qui existe, le second tient à traduire un motif d'imagination, que rien ne nous rappelle.

Dans l'ornementation, la couleur sert à produire, dans tous les cas, un objet qui charme, tandis que le tableau peut nous représenter des scènes tragiques. Il en résulte que le décorateur jouit d'une grande liberté dans l'établissement de sa composition. Son champ d'action est illimité; mais, une fois sa composition arrêtée, il en devient esclave, et les lois chromatiques ne peuvent être enfreintes : il ne peut, comme le peintre, laisser errer son imagination dans le domaine du clair-obscur, il ne peut se complaire à la traduction de nuances infinies que prodigue la lumière sur un point, et, d'autre part, éteindre, mettre dans l'ombre des parties de son tableau, ramenant ainsi l'œil sur le point capital de l'œuvre.

Le décorateur obtiendra plutôt le mérite artistique de sa composition par l'agencement des lignes, qui, par leur disposition, concourront toutes au foyer principal. Quant aux couleurs, comme nous l'avons déjà dit, elles seront

des teintes plates séparées par des traits d'un dessin net, localisant les tons qui sont juxtaposés.

Il résulte de ce qui précède que le rôle de la couleur dans la décoration est tout différent de celui qu'elle joue dans la peinture.

La couleur est un moyen dans la peinture, tandis que dans la décoration elle est un but.

L'aspect le plus simple produit par la couleur en décoration est le ton unique couché dans une surface, une couleur qui, à elle seule, donne le brillant à un tissu, à un tapis. L'emploi de deux ou plusieurs couleurs entraîne un effet qui, pour être satisfaisant, demande de l'esprit d'observation et de la justesse dans le goût.

Si les surfaces à remplir sont d'égale étendue, un bon résultat sera facile à obtenir. Que ce soit bandes parallèles ou surfaces géométriques d'égales étendues, telles que carrés, losanges, hexagones, il sera toujours aisé d'assortir des teintes se faisant valoir mutuellement, en leur donnant égale intensité.

Après ces dessins, les plus simples de tous, il en est d'autres qui sont des combinaisons de lignes et de figures géométriques.

Nous nous trouvons de la sorte dans le domaine de la géométrie esthétique. Les résultats que l'on peut obtenir dans ce sens sont considérables, et l'art mauresque, le style byzantin, ont produit des merveilles dans ce genre.

Viennent ensuite les surfaces ayant comme dérivés les feuilles, les fleurs, les plumes, et enfin les objets naturels, les animaux et la figure humaine.

Tous les éléments que nous énonçons ne doivent pas être traduits par leur couleur; le ton à employer ne doit même pas la rappeler; elle est même souvent représentée par des ors, de l'argent, du blanc ou du noir, avec des contours nettement cernés.

Dans la monochromie, il n'est employé qu'une seule couleur, mais cette couleur est figurée par une gamme qui nous la fait voir dans toute sa saturation dans certaines parties; elle est sous-saturée quand on l'emploie dans d'autres parties éclaircie par plus ou moins de blanc, et elle est sursaturée quand on la rabat avec plus ou moins de noir ou de brun.

Nous dirons dans ce cas : les moyennes surfaces seront recouvertes par la teinte locale saturée, les plus grandes par la teinte sous-saturée, et enfin les petites, telles que les filets, par la teinte sursaturée, c'est-à-dire par des vigueurs. On peut obtenir, en suivant cette loi, de très heureux effets, et à peu de frais.

Le noir et le blanc peuvent de même intervenir dans la monochromie, ainsi que l'or, qui donnera toujours de la richesse à l'ensemble.

Disons en passant qu'il y a toujours à tenir compte, dans l'application des tonalités, de la quantité de lumière qui éclairera la composition. Plus une salle sera sombre, plus il faudra peindre clair et choisir des couleurs chaudes. Dans un milieu très éclairci, il faudra, au contraire, soutenir les colorations, et les vigueurs pourront figurer en assez grand nombre.

L'espace à décorer peut encore recevoir le jour tamisé par des vitraux; suivant que ces vitraux seront eux-mêmes plus ou moins colorés, il faudra inversement colorer moins ou plus la composition.

Dans l'ornementation polychrome, le décorateur emploie le nombre de couleurs qu'il juge convenable, en y adjoignant les ors, l'argent, le blanc et le noir.

Les couleurs intenses et saturées sont réservées pour les surfaces qui, tout en étant restreintes, sont d'une importance réelle.

Il est bon, dans ce cas, de choisir, en consultant le dia-

gramme, trois couleurs se trouvant aux trois sommets d'un triangle équilatéral. — Ainsi : rouge-pourpre, jaune et bleu cyané, donne une combinaison ternaire qui constituera un excellent point de départ. Il en sera de même d'orangé vert et violet. Dans le premier cas, deux couleurs chaudes et une couleur froide entrent en jeu; dans le deuxième cas, nous observons une couleur chaude et deux couleurs froides. Il est, de plus, nécessaire d'avoir présent à l'esprit que le degré d'intensité des couleurs modifie considérablement l'effet esthétique.

On doit obtenir un effet favorable avec un nombre de couleurs restreint, mais qui se reproduiront sur la surface décorative dans des valeurs ou intensités variées.

La bonne polychromie doit savoir exploiter les lignes qui limitent les surfaces, et la remarque a surtout sa raison d'être quand les couleurs avoisinantes offrent une certaine analogie; le trait, dans ce cas, quand il est neutre, empêche la confusion et détruit, en quelque sorte, le phénomène du contraste en laissant chaque couleur à sa place; les contours ne sont pas tenus d'être noirs, ils peuvent être clairs ou foncés.

Le trait sera clair si le fond est plus foncé que le sujet, et le trait sera noir si le fond est plus clair que le sujet. On peut faire figurer, de plus, des lignes extérieures longeant le trait noir ou blanc, ces lignes tracées avec l'or ou l'argent. Dans ce cas, l'aspect d'ensemble de ces traits devient lui-même un élément décoratif et se trouve indépendant. S'il se rencontre, dans la composition, des figures d'hommes ou d'animaux, les silhouettes en seront accusées fermement, les tonalités en seront conventionnelles, car elles ne doivent pas rappeler la nature.

Si, dans un ensemble chromatique, un ou plusieurs tons sont considérés comme devant être modifiés, la modification pourra s'accomplir par le procédé des filets.

Dans un tapis d'Orient de grande valeur artistique, nous avons constaté que le fond, d'un bleu intense, devenait à distance d'un bleu pâle par l'adjonction de lignes blanches très fines et également distantes. La bordure, d'un rouge pur, prenait un aspect rouge orangé par l'adjonction de lignes jaunes, et un jeu d'ornementation produit par des traits clairs rouges et blancs donnait un ton violet clair au fond bleu sur lequel ils figuraient.

C'est par ce procédé que la décoration de l'Alhambra, qui est composée de rouge, de bleu et d'or, donne des effets de mauve, d'orangé et de vert, suivant l'emploi judicieux des filets blancs de séparation.

Nous avons fait voir, au début de ce chapitre, la différence qui existe entre le tableau ou sujet allégorique, historique, etc., et une œuvre décorative. Nous avons constaté que la différence en était bien tranchée. Cependant, il ne faudrait pas en conclure qu'un fossé sépare ces deux arts ; il y a, au contraire, une suite d'œuvres accomplies par une pléiade d'artistes de tempéraments différents qui constitue une chaîne ininterrompue et qui nous interdit, en quelque sorte, d'établir deux camps différents. Et pour nous faire comprendre, nous poserons cette question : les œuvres de Puvis de Chavannes, par exemple, sont-elles œuvres décoratives ? Incontestablement, nous répondrons que oui. Mais alors que deviennent toutes nos dissertations précédentes, où nous sommes restés à dessein dans le conventionnel ? Elles sont toujours vraies, en restant la base de la décoration prise dans toute son acception. Cette décoration sera interprétée avec plus ou moins de rigueur, suivant le tempérament de l'artiste et suivant son lot de capacités scientifiques. Cet artiste fuira le thème qui ne lui est pas familier, et il interprétera son œuvre en mettant en relief ce qu'il a appris surtout. Or, de nos jours, les œuvres que nous sommes appelés à examiner

sont le produit de ceux dont la jeunesse est déjà loin. A l'époque où ils ont appris leur métier de peintre, l'art décoratif était plongé dans les ténèbres, et il était méprisable pour quiconque sentait en lui l'étoffe d'un peintre.

Aussi, voyez la décoration de l'Hôtel de Ville à Paris : c'est un ensemble de tableaux de chevalet qui constitue un manteau d'arlequin. Aucune unité dans l'ensemble. Toutes les écoles sont confondues : telle œuvre hurle, la voisine se tait, paraît grise, et nous assistons à une composition de peinture où chaque artiste favorisé a droit à une surface murale quelconque. On a satisfait de la sorte le légitime désir de chaque auteur de faire remarquer son talent. Mais a-t-on satisfait le public? Non. C'est ce qui faisait dire à un de nos édiles, homme de grand jugement, que la décoration de l'Hôtel de Ville était à refaire.

Si nous rendons une visite au Panthéon, l'effet est moins choquant, parce que les œuvres, étant d'une grande importance, ne peuvent constituer pour l'œil un ensemble.

La *Sainte Geneviève* de Puvis de Chavannes est, en somme, l'œuvre qui, au point de vue décoratif est le mieux à sa place. Cette peinture s'harmonise avec le ton de la pierre et des entre-colonnements qui la fractionnent. Si Puvis de Chavannes a fait œuvre de décorateur en représentant une scène historique, cela tient à ce qu'il a synthétisé et la ligne et la couleur, et que l'ordonnance majestueuse guide l'œil du spectateur avec une douceur et une majesté infinies. Il nous transporte dans le domaine du rêve et donne à notre esprit un sentiment de haute moralité.

Il n'est pas donné à tous d'atteindre ces limites, et c'est pour cette raison que nous préférerons toujours, comme œuvre décorative, la composition savante qui ne nous rappelle aucunement la nature, à la grande toile peinte.

CHAPITRE XVI

LA FAUNE ET LA FLORE AU DOUZIÈME SIÈCLE ET L'ART CONTEMPORAIN

A quelle époque l'homme a-t-il porté sa vue sur une plante ou une fleur dans le but de chercher à l'imiter? Il faudrait remonter aux temps préhistoriques pour en constater l'étude élémentaire.

L'homme, inconsciemment, a établi d'abord son logis par une construction rudimentaire; un tronc d'arbre, par exemple, coupé un peu au-dessous de sa fourche, indiquait un chapiteau soutenant la toiture, et ce chapiteau était décoré, c'est-à-dire enluminé par des ocres.

Plus tard, les Égyptiens ont employé la fleur de lotus, non seulement comme emblème, mais comme décoration, et les Byzantins ont multiplié les exemples en présentant à nos yeux des harmonies qui ont évidemment comme origine la nature.

Nous voyons qu'au moyen âge la flore a reçu de nombreuses applications dans la sculpture. Son interprétation se modifie suivant que l'art progresse ou décline. Elle n'est, à l'origine, qu'une imitation empruntée à la période romane ou byzantine; mais vers la fin du douzième siècle

on trouve, dans certains édifices romans, des exemples de décorations sculpturales qui ne rappellent rien du passé et qui frappent l'esprit par la préoccupation de traduire la nature. Ce sont les plantes des bois et des champs qui ont été mises à contribution. Pourquoi et comment? Pour répondre à cette question, il faudrait entrer dans de longs développements, et nous serions entraînés à rédiger une notice sur l'histoire de l'art au douzième siècle. Mentionnons toutefois que les efforts tentés sont individuels et partiels. Ils appartiennent à des artistes isolés qui étaient évidemment ennuyés de reproduire les formules de l'art roman en ne les comprenant pas. Nous pouvons donc admettre volontiers que ces quelques artistes avaient comme nous l'ambition de produire, aux yeux de leurs contemporains, un art nouveau. La preuve en est dans différents exemples, parmi lesquels nous citerons un chapiteau datant de 1130 et qui se trouve à l'église de Bourg-Dieu, près Châteauroux. On reconnaît immédiatement la forme ornemanisée des feuilles de fougère quand elles commencent à se développer. L'artiste a saisi cette période de croissance de la fougère, parce que les efforts de développement sont manifestes, et qu'elle possède alors une énergie qui a disparu quand elle a atteint son complet développement. L'exemple que nous indiquons là est frappant; exemple éternellement vrai, qui nous fait contempler ce chapiteau en oubliant les siècles qui se sont écoulés depuis sa création. Ces faits isolés ont tendance ensuite à se généraliser, et ce douzième siècle ne s'écoulera pas sans qu'il ressorte de ce travail intellectuel et artistique une formule qui ne rappellera en rien le passé et qui substituera l'art laïque à l'art des cloîtres.

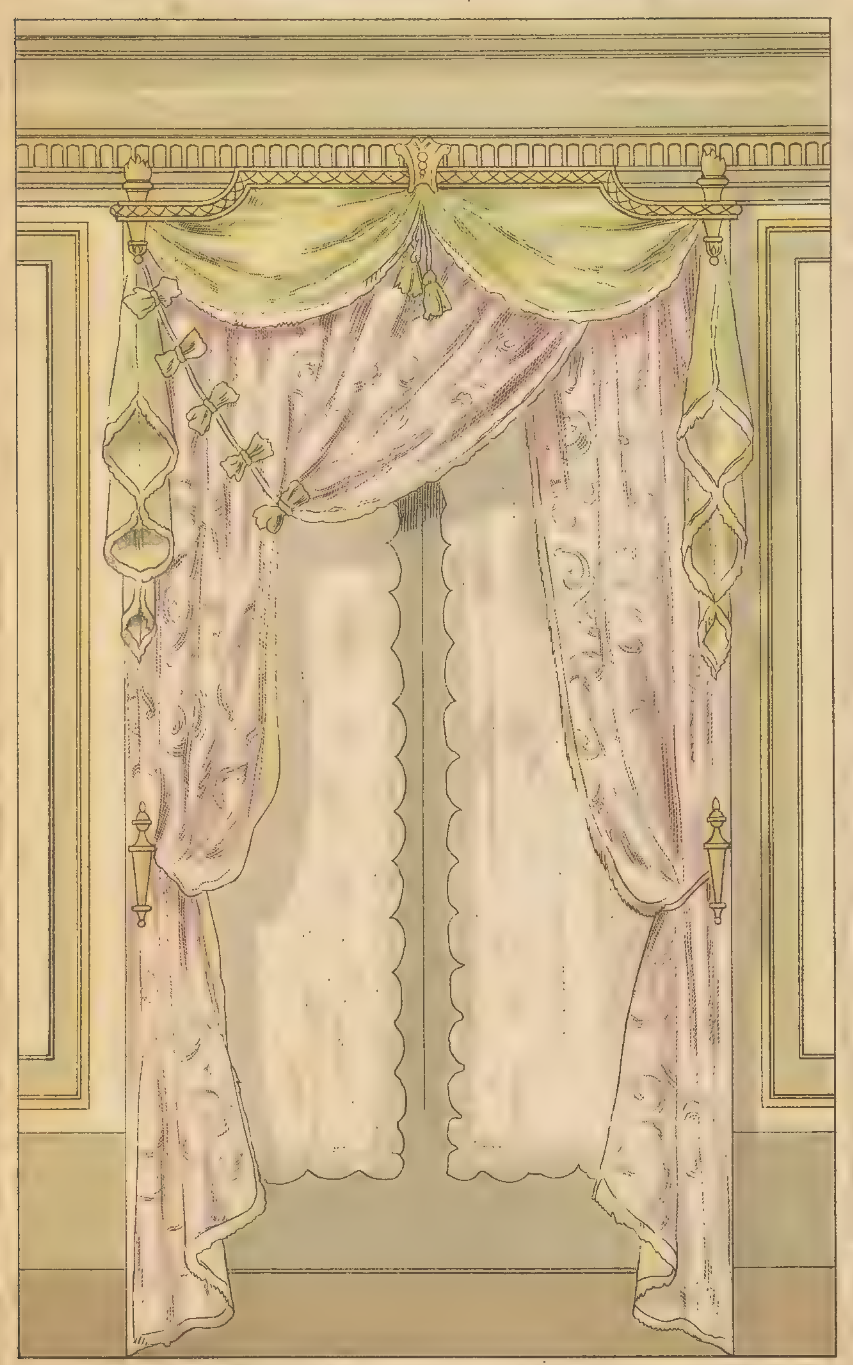
On constate avec assurance que les artistes de cette époque ont rejeté énergiquement les vieilles formules; ils ont parcouru les bois, les champs, cherchant la modeste

fleur qui se cache sous l'herbe; ils ont examiné les bourgeons, les fleurs, les fruits, et ils ont été conduits à cette remarque que dans les infiniment petits la nature a donné une puissance relativement supérieure à celle des grands êtres. Cette remarque s'applique simultanément aux insectes et aux plantes.

L'artiste rêveur n'était pas compris de son temps, et ses jouissances étaient personnelles; il éprouvait une certaine émotion à découvrir des formules de décoration dans la plus modeste des fleurs, qu'il s'attachait à grandir, à développer dans des formes monumentales. Il n'indiquait pas ses lieux d'interview; l'art véritable a sa pudeur et cache aux yeux des profanes et même des confrères ses moyens d'information, et la conception grandiose avait souvent pour origine le bord d'un ruisseau ou l'anfractuosité d'un rocher.

Pourquoi n'attribuerions-nous pas à nos ancêtres ces intentions, ces émotions qui sont éternelles parce qu'elles sont humaines? Voilà les réflexions que nous ont suggérées ces larges chapiteaux qui figurent dans le chœur de Notre-Dame de Paris et dans l'église Saint-Julien-le-Pauvre. Nous voyons là encore que dans cette école laïque de l'Ile-de-France (de 1140 à 1180) les sculpteurs s'étaient attachés à rendre la physionomie de la plus modeste fleur, au moment où les boutons apparaissent et quand les tiges pleines de sève n'ont pas atteint leur complet développement. Ils recherchaient même comme motifs d'ornement des pistils, des étamines, des graines, et les applications qui en découlent sont puissamment stylisées. Plus tard, les artistes laissent de côté leurs humbles modèles primitifs, ils cherchent leurs exemples dans les arbustes, dans le lierre, la vigne, le chêne. A la fin du douzième siècle, l'imitation interprétée de la nature possède une certaine beauté monumentale. Pendant le treizième siècle, l'art dé-

Planche, 12.



croît, les modèles sont choisis parmi le figuier, les feuilles d'eau et parmi d'autres feuilles de plus grandes dimensions, et il est aisé de constater de ce fait que la sculpture est d'autant plus large, puissante, monumentale, qu'elle va chercher ses inspirations parmi les plantes les plus modestes, — elle tombe dans la sécheresse et la maigreur dès qu'elle veut reproduire les feuilles des grands végétaux. — Nous serions amenés à rédiger un volume entier si nous voulions parcourir les évolutions de l'art décoratif jusqu'à nos jours. — Il ne faut voir dans ce retour sur un passé déjà bien loin qu'un enseignement pour nous-mêmes, car nous sommes dans un perpétuel recommencement; et si nos ancêtres étaient moins civilisés que nous ne le sommes, comme nous cependant ils avaient une âme, et les natures d'élite, d'une façon peut-être plus instinctive, éprouvaient quand même ce désir de créer du nouveau; comme nous aujourd'hui, ils ont éprouvé dans leur vie d'artistesl'humiliation qui consiste à rééditer ce que d'autres ont trouvé, et de voir s'écouler la vie sans apporter sa quote-part dans une évolution qui est d'instinct impérieusement demandée. Aujourd'hui les exigences se font sentir d'autant plus vivement que nous vivons à une époque impatiemment fiévreuse. Nous ne voulons pas accorder de délai, nous trouvons à juste titre qu'il y a trop longtemps que nous piétinons, et nous nous tournons et retournons sans savoir à quel saint nous vouer. — *Sursum corda,* et place aux novateurs! Il y a bien des inexprimentés qui cherchent de l'originalité; leurs efforts ne seront pourtant pas stériles, car par leur exemple ils auront entraîné des sujets plus timides, mais qui possèdent une base d'instruction plus solide et qui réussiront à donner une note qui sera reconnue comme bonne.

Les tendances de l'art moderne établissent une analogie entre la marche du progrès à partir du douzième

siècle et les évolutions qui se manifestent de nos jours.

« Lorsque, à la fin du douzième siècle, l'architecture française s'est emparée de la flore comme moyen de décoration, elle a pris pour modèle tout d'abord les cotylédons, les bourgeons, pour arriver bientôt à la reproduction des tiges, des feuilles et fleurs développées. Comme conséquence de cette nouvelle décoration synthétique, la statique s'est transformée aussi pour mieux résister aux agents de destruction; la forme pyramidale a été adoptée comme étant la plus stable, et les plans horizontaux ont été remplacés par des plans fortement inclinés, afin de faciliter l'écoulement des eaux pluviales.

« Si nous observons l'intérieur des monuments gothiques, nous constatons de plus une organisation qui frappe, par son analogie avec la statique du corps humain, portant sur deux points d'appui offrant peu de surface à leur base, l'organisation intérieure se développant et se compliquant au fur et à mesure qu'elle s'élève. C'est une sorte de quillage dont la stabilité n'est maintenue que par la combinaison savante des parties inférieures. » (Viollet-le-Duc.)

L'édifice gothique ne peut rester debout qu'à la condition d'être complet, et la matière est soumise à l'idée.

Sous Philippe-Auguste, l'art progresse dans cette voie nouvelle sous la direction d'hommes réunis par une communauté de principes, mais conservant néanmoins leurs physionomies personnelles. Les uns, attachés encore aux traditions romanes, n'appliquent qu'avec réserve la méthode synthétique, tandis que de plus hardis l'appliquent résolument. Ces artistes qui marchent dans le même sens et qui tendent à se rapprocher de plus en plus, tout en conservant leur génie propre, ont donné naissance à différentes écoles, et dès 1220 ces écoles peuvent se classer ainsi :

École de l'Isle-de-France.
— de Champagne.
— de Picardie.
— de Bourgogne.
— du Maine.
— de l'Anjou.
— de Normandie.

Les dissemblances entre ces différentes écoles ne sont pas nettement tranchées, et l'on peut observer des œuvres intermédiaires appartenant à la fois à deux écoles.

Au moment où l'Anjou et la Normandie se débarrassaient à peine des traditions romanes, on appliquait déjà, dans l'Isle-de-France et la Champagne, des formules *rigoureusement gothiques*. Ce n'est qu'à la fin du treizième siècle que ces différences disparaissent complètement, et c'est dans le domaine royal que viennent se fondre ces différences.

L'unité s'opère sur toute la superficie de la France, mais cette unité entraîne une critique sérieuse, qui est de faire perdre l'originalité, et l'art n'est plus d'une exécution aussi minutieuse, la matière employée n'est pas choisie avec autant de soins, et la main-d'œuvre est hâtive, par suite négligée; de plus, dans le courant d'un travail on constate des évolutions qui sont la preuve qu'un plan bien arrêté n'a pas été pris à l'avance et que dans son enfantement l'œuvre est soumise à de perpétuelles expériences qui finissent cependant par porter leurs fruits, car l'on remarque des progrès journaliers jusque dans la statuaire, qui se débarrasse des formes hiératiques des onzième et douzième siècles pour se rapprocher de la nature en accentuant mieux les physionomies et les gestes de ses personnages.

L'ornemaniste copie plus exactement les fleurs, les feuilles, et la pierre prend sous son ciseau une expression

particulière. La peinture a plus de peine à se débarrasser des vieilles formules, mais elle finit de même par mieux s'associer à l'architecture, et c'est là où l'art monumental gothique est arrivé à son apogée, qui n'a duré en somme qu'une quarantaine d'années.

Au treizième siècle, ces qualités de l'art tendent à devenir des défauts, et vers la fin de ce siècle on ne trouve plus le cachet individuel qui caractérise les œuvres du commencement.

La science l'emporte sur l'art, et il semble que les artistes de cette période, sentant qu'ils ne peuvent s'élever plus haut, au point de vue esthétique, aient tenu à compenser ce manque d'idées nouvelles en reportant leurs facultés sur un travail d'exécution plus soignée et d'une plus grande légèreté.

Les malheurs que la France éprouve à la fin du quatorzième siècle et au commencement du quinzième entravèrent la marche ascendante de l'art. La profusion des détails détruit alors la disposition d'ensemble ; en interprétant la flore, les artistes en poussent l'imitation à l'excès : le modelé est exagéré, et les fleurs et les feuilles ne tiennent plus à la construction. Plus on s'éloigne du domaine royal, plus ces critiques ont raison d'être, car on oublie de plus en plus les principes posés pendant les treizième et quatorzième siècles, en faisant faire des tours de force à la pierre. On l'ajoure pour viser à lui donner la légèreté de la dentelle, ce qui force à recourir à des armatures en fer compromettant la solidité de la pierre, qui plus tard se désagrège, la rouille aidant.

De ce fait nous constatons que l'art gothique a dit son dernier mot à la fin du quinzième siècle, car un pas de plus, et, par sa déliquescence, l'art ne pourra plus exister que sur les épures ou dans le cerveau des constructeurs.

L'Italie, qui, à cette même époque, n'avait pas abandonné

les traditions antiques, voit son art renouvelé par Brunelleschi, qui accomplit des merveilles. Quand Charles VIII revint de ses campagnes d'Italie, lui et sa cour étaient pris d'un grand enthousiasme pour les merveilles qui étaient répandues dans toute la péninsule, et ils emmenèrent, à leur retour, des artistes milanais et florentins.

Ils furent mal accueillis par nos artistes, et ils se trouvèrent dépaysés devant cette France toute gothique. Leur art, tout de brio, et leur faconde italienne déplurent à nos constructeurs, dont les connaissances approfondies sur la taille des pierres et la construction architectonique firent que ces artistes étrangers, reçus par eux avec un certain mépris, ne furent pas écoutés, et le caractère de l'art gothique ne put être détruit cette fois.

Ce n'est que sous François Ier que l'évolution artistique prend un caractère franchement accusé.

La Réforme en Allemagne avait modifié profondément l'art dans ce pays, et le contre-coup se fit ressentir chez nous. L'aristocratie suivait avec passion le mouvement imprimé dans l'art par ce qui avait été observé à l'étranger.

La tour du Louvre est rasée, l'hôtel Saint-Paul désaffecté, les seigneurs démolissent leurs forteresses pour les remplacer par des maisons de plaisance, et cette fois la Renaissance italienne accomplit son plein effet en se transformant dans une donnée conforme à l'esprit national, et Louis XIV clôt ce mouvement artistique dénommé *Renaissance*.

Sous son règne, cet art reste stationnaire, et s'il étonne par sa grandeur, il fatigue par la monotonie de ses aspects.

Notre but, en développant sous les yeux de nos lecteurs ces manifestations du passé, a été de leur faire comprendre une dernière fois que la décoration architectu-

rale et picturale a de tout temps pris son inspiration dans la nature.

Plus que jamais, aujourd'hui, nous devons porter nos regards vers le beau.

Une formule naîtra de nos efforts : elle sera traduite conformément à notre caractère national et constituera l'art moderne, qui ne peut se présenter tout d'une pièce, comme par erreur l'exigeraient certains de nos créateurs.

FIN

TABLE DES MATIÈRES

11-06

SOCIÉTÉ ANONYME D'IMPRIMERIE DE VILLEFRANCHE-DE-ROUERGUE
Jules Bardoux, Directeur.


G. G.